XIX Rc 542
921 a

VALORI PLASTICI
RASSEGNA D'ARTE

ROMA - ANNO II N. VII-VIII - PREZZO L. 4

VALORI PLASTICI

RIVISTA D'ARTE

Direttore: MARIO BROGLIO

SOMMARIO

TESTO:

CARLO CARRA': Misticità e ironia nella pittura moderna.
ARDENGO SOFFICI: La pittura giapponese.
GUIDO GHERSI: Alcune rivelazioni sulla pittura.

OPINIONI E FATTI:

CARLO CARRA': Previati
MAURICE RAYNAL: Georges Braque.
EMILIO CECCHI: Bernhard Berenson.
LEOPOLD ZAHN: George Grosz — Paul Klee — Alexei di Jawlensky.
MAURICE RAYNAL: Jacques Lipchitz.
CARLO CARRA': Benedetto Croce e la monumentomania italiana.

RIPRODUZIONI:

GIORGIO DE CHIRICO: Autoritratto.
» » » La Signorina Amata.
GIORGIO DE CHIRICO: La vergine del tempo.
GIORGIO DE CHIRICO: Natura morta evangelica.
GIORGIO DE CHIRICO: I pesci sacri.
» » » Il condottiero (disegno).
GIORGIO DE CHIRICO: La sposa fedele (disegno).
GIORGIO DE CHIRICO: Interno metafisico.
GIORGIO DE CHIRICO: Interno metafisico.
GIORGIO DE CHIRICO: Interno metafisico.
GIORGIO DE CHIRICO: Consolazioni metafisiche (disegno).
CARLO CARRA': Le figlie di Lot (disegno in copertina).

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE: 10, VIA CIRO MENOTTI ROMA, (49)

Condizioni d'abbonamento:

PER UN ANNO L. 20 — UN NUMERO SEPARATO L. 4.00

Invio d'abbonamento o di copie separate contro cartolina vaglia diretta all'amministrazione di "Valori Plastici" — Roma, 10, Via Ciro Menotti.

E' rigorosamente vietata la riproduzione e la traduzione delle opere e degli scritti pubblicati in V. P.

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

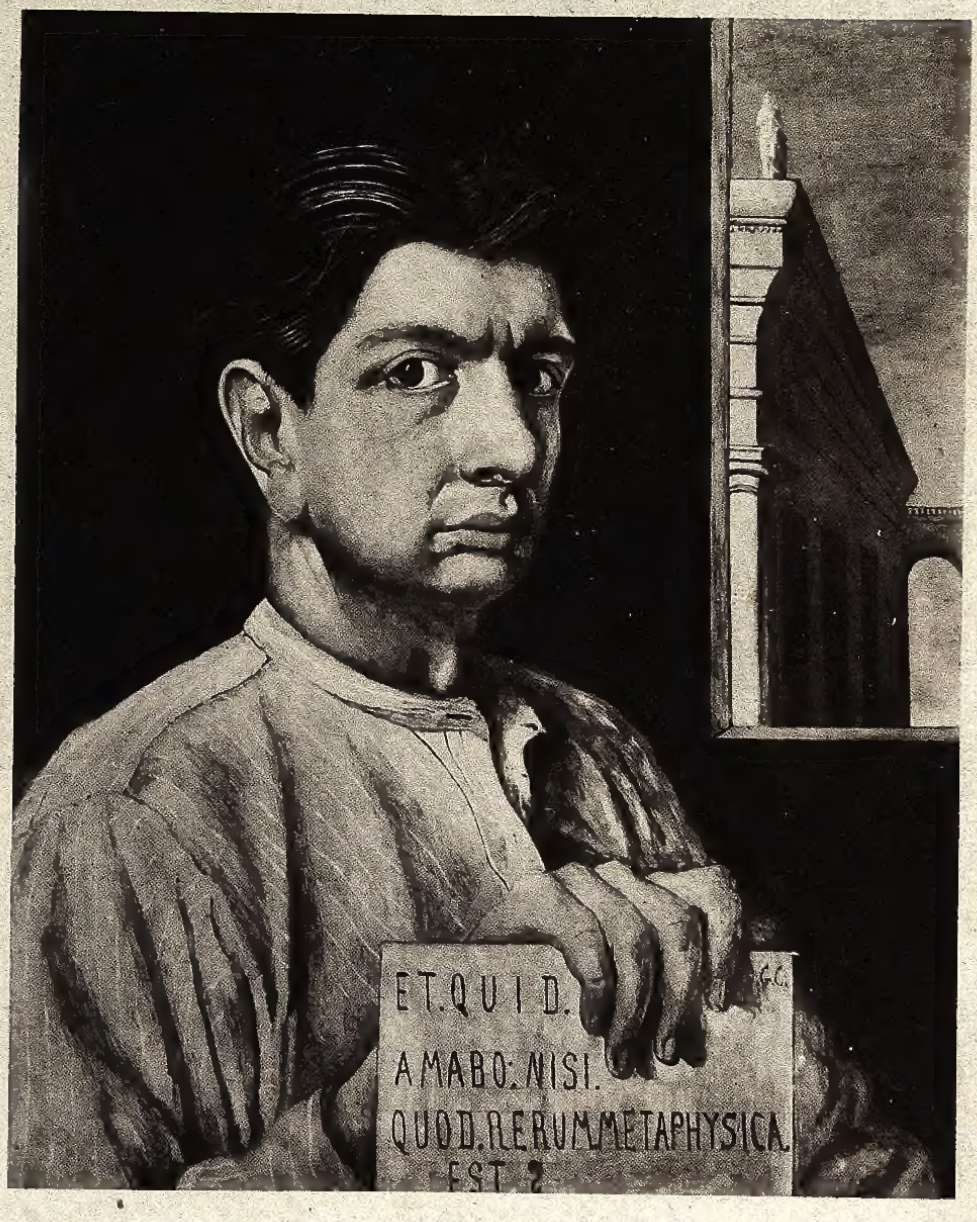
DIREZIONE GENERALE - ROMA

NELL'EVOLUZIONE ECONOMICA DELLA VITA SOCIALE L'ASSICURAZIONE SULLA VITA DEVE ESSERE CONSIDERATA COME UNA NECESSITA' CHE S'IMPONE A TUTTI SENZA DISTINZIONE DI CLASSE.

OLTRE LE ASSICURAZIONI SULLA VITA, L'ISTITUTO NAZIONALE ASSUME IN RIASSICURAZIONE RISCHI DI QUALSIASI GENERE NON SOLO IN ITALIA E NELLE SUE COLONIE, MA ANCHE ALL'ESTERO.

NEI RIGUARDI DELLE ASSICURAZIONI SULLA VITA I CAPITALI ASSICURATI SUPERANO GIA' I DUE MILIARDI.

L'ISTITUTO NAZIONALE, OLTRE CHE NELLE ANTICHE 69, PROVINCIE HA SUOI AGENTI GENERALI A TRENTO, TRIESTE, ASMARA, BENGASI, TRIPOLI, COSTANTIPOLI, TUNISI, ALESSANDRIA D'EGITTO.



AUTORITRATTO GIORGIO DE CHIRICO

FOTOING. IST. S. MICHELE — ROMA

LA SIGNORINA AMATA (1920) GIORGIO DE CHIRICO

FOTOINC IST. S. MICHELE — ROMA

VALORI PLASTICI

MISTICITA' E IRONIA NELLA PITTURA CONTEMPORANEA.

« La parola *mistico* è stata abitualmente tratta da una parola greca che significa *chiudere*, come a indicare chi chiuda le proprie labbra a serbare ciò che non può esser manifestato; ma gli stessi platonici la fan più tosto derivare dall'atto di chiuder gli occhi, pel quale si può vedere di più, interiormente ».

Ora si domanda: È il misticismo, e come dottrina è stato d'animo in contrasto con lo spirito moderno?

Alcuni estetici e critici dell'arte lo affermarono in questi ultimi tempi con tanta sicurezza che moltissimi oggidì lo credono senz'altro. Segno, secondo me, che gli uomini vanno perdendo il senso profondo dell'arte, che è quella prima vivacità dello spirito che formò il substrato su cui operarono i nostri maggiori antichi, e mediante il quale, essi realizzarono alcuni aspetti umanizzati del mistero armonico del mondo. Ma qui, forse, sarebbe il caso d'invertire la questione, e cioè, domandarci, se lo spirito moderno è veramente in contrasto col misticismo estetico.

A non guardare tanto pel sottile, si potrebbe rispondere di sì, ma così non è, per la semplice ragione che nessun spirito, per superficiale che sia, può negare in tutto e per tutto se stesso. Certo che negli uomini d'oggi, pervasi come sono di materialismo e piuttosto antiartistici, l'idea della misticità si è alquanto affievolita, ma io sono tuttavia dell'avviso che misticità e modernità non sieno affatto termini antitetici. Dirne qui le ragioni sarebbe troppo lungo, e certamente impossibile, trattandosi di compiere un breve giro, come vuole un semplice articolo. Perciò, senza entrare nella approfondita valorizzazione delle opposte dottrine estetiche che oggidì si contendono il campo io credo fermamente che l'arte vada ritrovando le sue ragioni fondamentali, vale a dire, vada ristabilendosi in un nuovo misticismo. Ben inteso, e a patto che non venga introdotto nel suo organismo alcun elemento ideologico astratto, sociale e religioso in maniera meramente letteraria; che è tutta roba estranea alla vita genuina e spontanea dello spirito artistico. Ogni pressione che tende vincolare il sentimento della libera intuizione, non sarà un coeficiente ma una menomazione.

Questo ci era necessario dichiarare fin dal principio per non essere fraintesi, ed attribuirci conversioni spirituali inesistenti.

Se si considera che il palato della gente venne troppe volte corrotto da certe droghe e salse di un'arte astutamente, e in vario modo, adulatoria, tale nostra avvertenza non parrà superflua.

Quando l'anima è assetata di idealismo, e chiede arte con lo stesso ardore con cui l'assetato domanda acqua, vuol dire che il prodotto pittorico e poetico ristretto al fenomeno fisico e alla riproduzione materiale della realtà non appaga più e non è più sufficiente; allora vuol dire che l'artista è prossimo a risentire il divino afflato della misticità in funzione di bellezza.

Purtroppo dietro alle arti fa ancora capolino il ghigno beffardo della mito-

logia rivoluzionaria e dissolutrice. Il fatto però che oggidì si riparla di tradizione e di classicità, ha pure il suo alto significato ammonitore.

È più di mezzo secolo che non si fa che somministrare un'arte e un'estetica sovvertitrici. Ora, però, dopo essere stato sensuale e materialista, l'artista va ridiventando mistico, o, ciò che è lo stesso, idealista e platonico scopritore di forme.

Potrà ancora il pittore moderno rievocare nelle sue opere, quelle vere risonanze formali, che sono l'aspetto umanizzato del mistero armonico del mondo? Potrà egli riesprimere quelle realtà delicate e profonde dell'anima, che un dì fecero grandissimi i nostri padri? La domanda, come si vede, è puramente rettorica, ancorchè, a nostro modo di vedere, sbaglino quei criticanti, i quali, per corrotto giudizio, negarono il verificarsi di tale possibilità. Se noi non abbiamo vista così lunga da poter sentenziare affermativamente, nessuno ha d'altra parte ragioni per escluderlo.

o

Altra volta parlando su questa medesima Rivista della pittura modernissima, mi venne fatto di dire che forse si era per entrare in una specie di nuovo medioevo. E feci paragone con Giotto, e con quella sua espressiva *incapacità formale* tanto caratteristica. Ora, senza mettere in discussione la medioevità del nostro tempo, possiamo affermare che, per lo meno negli artisti più persuasivi di questi ultimi cinquant'anni vi si nota la presenza, fra infinite difficoltà non vinte, quel non so che di mistico, quel non so che di remoto, che è il segno più elevato a cui aspiri l'arte.

Si osservi con qualche attenzione, non dico le tele più riuscite di Millet, ma quelle di Cézanne, di Fattori e di Segantini, e si vedrà che la natura mistica e medioevale, cosí difficile da sopportare per i falsi moderni, ha pure operato in loro e in maniera abbastanza visibile. Dal che non è arbitrario dedurre che sempre e sotto qualsiasi grado di civiltà, anche nei momenti del positivismo e del realismo più brutale e negativo, l'artista vero non ha potuto sottrarsi all'imperio delle forze primordiali, che sono, del resto, inerenti alla stessa natura umana.

Ecco, in compendio, le ragioni per le quali noi riteniamo essere la misticità il sentimento estetico più elevato, e, per così dire, la più alta consolazione per gli uomini di fantasia.

o

Resterebbe a vedere se l'arte continuando per la strada che si è messa, riuscirà a determinare una efficace conversione del gusto collettivo. Ma, questa è una di quelle questioni che trascendono il potere degli individui, oltre che essere un argomento che straripa dal soggetto delle presenti note. Quello che possiamo affermare è che anche oggi vi sono in Italia e fuori valori effettivi da far valere.

Ma ritorniamo al fatto.

Sono bastati pochi anni di dure esperienze per farci veder chiaro che era follia insistere nella via di chi, per accecamento e orgoglio, aveva immaginato di sconvolgere gli ordini naturali dell'arte. Nondimeno sarebbe esagerato credere che l'epoca attuale sia contraria in tutto alla precedente, perchè opera con più vigore per ristabilire la funzione delle « forme prime ».

Soltanto non rinnegando nulla noi possiamo sentirci nella attualità una nello di congiunzione a ricollegare il trascorso col divenire.

E però, se è giusto che le cose stiano così non esitiamo a dichiarare subito che i sentimenti personali non abbisognano di mezzi integralmente personali per manifestarsi sinceramente.

Sarebbe, infatti, come pretendere che ciascuno usasse nel disbrigo dei commerci di una aritmetica personale e pretendesse di rifiutare le regole della lingua — lenta elaborazione di migliaia di generazioni — per parlarne una tutta di sua propria invenzione. Chi lo intenderebbe?

Non pertanto, ne siamo certi i più continueranno a darci torto e persisteranno a concedere il calore del loro affetto alle massime più disastrose della vuota originalità. Ma, siccome per noi la pittura è vincolo, è disciplina, è castigazione di ogni impulso istintivo, concederemo la nostra spontanea adesione alle necessità dello spirito senza rinnegare i benefici che si possono trarre dallo studio delle altrui esperienze.

Per noi il misticismo non taglia dalla vita anzi porta all'unità e alla consistenza. Si dica dunque che se il misticismo degli artisti antichi ha trovato e prediletto l'idealità religiosa, il misticismo moderno non può essere nè pagano nè cristiano nel senso ortodosso della parola, o meglio non è esclusivamente pagano o cristiano in quanto la nostra fede è puramente estetica e si riversa unicamente nella forma considerata in sè medesima e in rispetto ai nostri sentimenti che non sono esclusivamente pagani o cristiani. Se noi rinunciamo quindi a ripetere le forme dell'umanesimo abbiamo le nostre ragioni per farlo, ma non possiamo, d'altra parte, rinunciare ai dettami filosofici della nostra coscienza, la quale è abbastanza scaltrita e scettica per fare questione di soggetto, laddove tutto deve essere forma ed espressione. Per tutto ciò il misticismo nostro si riversa consapevolmente su di un concetto più semplice, più austero e più naturale di quello del rinascimento. E questo concetto che via via andiamo ampliando e purificando di tutte le scorie che fatalmente accompagnano l'uomo estetico, si potrebbe definire tuttavia umanistico, se la parola non fosse oramai gravata da troppe sovrapposizioni arbitrarie.

E che ciò sia bene, non sta a noi il dirlo. Quello che sappiamo è che questo accade non perchè vi sia in noi umiltà e involuzioni. Ma se noi non conosciamo i fini a cui opera il misticismo moderno, possiamo tuttavia giudicare i millantati propositi dei falsi mistici come possiamo fin d'ora rigettare senza paura di commettere ingiustizie, i postulati e i fatti che ne derivano.

o

Per tutti quelli che affermano essere il presente periodo artistico italiano ed europeo inquinato da influsso intellettualistico e cerebrista si dica che ciò noi non crediamo, almeno se si prendono in esame i pochi temperamenti veramente pittorici e costruttivi. D'altronde il periodo attuale se osservato nel suo complesso non può essere che transitivo. Partire dal sensualismo impressionista non è tanto facile giungere a formare una vera epoca idealistica e classica, epperciò basterebbe osservare l'attuale periodo sotto il duplice aspetto di reazione contro le *passeggere realtà della moderna pittura democratica* e di ricostruzione degli elementi compositivi per averne argomento di non scarsa compiacenza. Tutto ciò non esclude che i pseudo primitivismi siano da riprovare ad ogni modo sarebbe insensato negare che non esistono profonde necessità umane ed estetiche per via che certi ridicolosi scimmiotti ne hanno delle caricature insopportabili. Uguaglianza di bombetta non fa uguaglianza di cervello e questo non lo si dice solo da oggi. In tutti i tempi si verificarono analoghe insensatezze.

Tratti notevoli di misticismo sostanziale si possono cavare dalle pitture di Ardengo Soffici, Andrea Derain, Carlo Carrà, Enrico Matisse, Paolo Picasso e Armando Spadini, sebbene in questi tre ultimi il sensualismo assuma forme imprevedutamente negative. Con ciò non vogliamo parlare di grandezza assoluta,

accontentandoci di sapere che i sovradetti artisti sono della razza di quelli che vengono all'arte per puro amore alla cosa e che chi più chi meno da un ventennio lavorano fuori dai lenocini dell'arte borghese.

Per certo l'evoluzione artistica non si fermerà al punto che è oggi.

Altra circostanza di fatto che si dovrebbe chiarire riguarda quel prodotto pittorico fondato su di una specie di cristianesimo aprioristico e letterario, il quale, incapace di soddisfare un vero sentimento di religiosità, come impotente ad aderire ad alcun punto della realtà pone il suo fondamenlo nell' « odio » contro il naturale. Questa falsa tendenza mistica e preraffaelistica, condusse in Italia alle romanticherie di Gaetano Previati, in Isvizzera alle simbolerie chiromantiche di Ferdinando Hodler, in Francia al « Mystère catholique » di Giorgio Desvallières e di Maurizio Denis-rose-croix. Dei giovani italiani che mostrano, per così dire, qualche passione di battere questa falsa strada, ricorderemo soltanto Aldo Carpi, Ugo Martelli, Lorenzo Viani e Alberto Magri, i quali per altro vennero trombettati ultimamente da certa critica spensierata e provinciale come i rigeneratori della pittura mistica in Italia. Nè il misticismo nostro va confuso con le allegorie di Alfredo Lombard, di Pietro Girient e di Dufrènoy, che, come ognun sa vennero denominati il gruppo di San Pancrazio per certi affreschi eseguiti in Provenza in una cappelletta dedicata al suddetto santo.

Non è il caso di scendere nei dettagli, ma è certo che quello che costoro dicono ritorno alla natura non è; anzi, la loro forma, ibrida nei suoi assunti, prova soltanto l'insignificazione dei loro pensieri.

Per noi è vana fatica ricercare nella pittura dei sovrascritti qualcosa all'infuori della loro infantile mania per i motivi sentimentali, tanto e grezza, corrotta e decadente la loro psicologia. So che questo assunto perentorio è oscuro ai più; ma è a nostro avviso, termine sufficiente per stabilire di volo i caratteri sostanzialmente diversi e antagonisti.

Porre in evidenza questi contrasti, significa entrare nel cuore del problema che agita oggigiorno lo spirito degli artisti. Noi, non diciamo che ci sia oggi l'homo novus, capace di spianare tutti i dissidi e tutte le incertezze; e per ciò, senza fare comparazioni premature ai limiti della fantasia altrui ci sembra di poter concludere che la vera tradizione trova le sue maggiori aderenze, e una più visibile compiutezza in chi apporta differenze sostanziali nel contrasto tumultuoso delle tendenze contemporanee e, tuttavia, meglio di ogni altro, riesce ad esprimere sè medesimo.

o

Per quello che riguarda il sentimento dell'ironia, ci sia permesso di chiudere queste note col dire che si tratta di cosa ehe entra nell'opera dell'arte moderna inconsapevolmente all'artista stesso. Io pertanto crederò di non essere accusato di esagerato amore alla serietà se affermo che ciò accade quando l'arte abbandona le superiori finalità. Così nasce e si propaga - e sembra contrario ai termini - quella rilassatezza ironica, che altro non è che una crosta di sale corrosivo; non una direzione; non una nuova soluzione, ma una malattia, o, se volete un malcontento. Inconscia vendetta dello spirito!.

E poi che sono a dire anche di questo sottile morbo che oggi consuma le migliori forze creative ricorderò qui le medesime parole con le quali altra volta l'ho descritto. « Come potevamo non accorgerci che questi elementi d'ironia illudono con un falso interesse apparendo come i più fini fregi dello stile mentre costituiscono in realtà il vizio maggiore di ogni decadenza? Nessuna meraviglia quindi ci percuote se ai termini attuali della civiltà materialistica, le fa-

coltà primordiali dello spirito non operano più, o operano in maniera fiacca, inorganica e contradditoria.

Che importa che vi sieno per es. Picasso e Matisse, che di questo genere ne facciano un'applicazione sorprendente, e che sovratutto i giovani più dotati, siano sempre pronti ad ammirare proprio quello che vi è nell'arte di più dissolutivo?

Ancora una volta il pessimismo dissolvitore, sarà superato dall'ardore consapevole di una nuova dottrina di fede; ad essa compete il dominio dell'avvenire.

Ben lungi dal credere di aver compiutamente esaurito l'importante soggetto, quale si presentò alla nostra mente, volentieri si desidererebbe che altri venissero ad illuminarci con nuovi lumi.

Ci sia tuttavia concesso di asserire che abbiamo cercato di compiere il nostro ufficio come meglio ci era accordato.

CARLO CARRÀ

LA PITTURA GIAPPONESE.

Fra gli errori gravi che l'Impressionismo poneva alla base delle sue esperienze ce n'era uno che forse più di ogni altro ha nociuto allo sviluppo di quella scuola, causando a un certo punto una reazione contro di essa che ancora dura. Fu il tentativo di trasportare nella pittura occidentale alcuni elementi formali propri a quella dell'oriente, e specie del Giappone — come metodi di disegno, di colorazione e di composizione — del tutto ripugnanti, e persino assolutamente avversi alla nostra mentalità. Esso ebbe un'origine letteraria con lo studio del De Goncourt sul pittore Utamaro; ma, come questo attirò l'attenzione anche degli innovatori dell'epoca sull'arte dell'estremo oriente, la sua propagazione nel campo di quella francese fu quasi immediata. Jongkind, Monet e Manet furono i primi ad adottarlo e diffonderlo.

Vorrei dire brevemente di che natura quell'errore fosse. Mi basterà per far ciò esprimere il mio parere sulla pittura estremorientale e più precisamente giapponese.

o

La scomporrò, per esser più chiaro, nei suoi elementi — appunto — costitutivi: disegno, colorazione, composizione.

Disegno. — Il disegno giapponese ha questo di caratteristico, che piuttosto che un disegno è una calligrafia, diciamo più genericamente: un modo di scrittura. Consistendo in linee nitide o colpi di pennello duri e precisi, come tratti di penna per uno svolazzo, esso manca di pastosità di vigoria e di mistero. È colante o rotto; può darsi che sia elegante e nervoso; ma non è mai corposo ed organico. È superficiale; freddo o lezioso. Inadatto a rendere il colore, la luce e l'ombra; la solidità ed il peso dei corpi, la profonda complessità delle cose rappresentate.

Colore. — Un disegno come quello specificato sopra deve far naturalmente supporre che il colore che gli si associa sia della stessa natura; e così è infatti. Giacchè per il giapponese disegno e colore non fanno tutt'uno in un'organizza-

zione di toni e di valori plastici espressivi, viene di necessità che la sua colorazione abbia una funzione puramente ornamentale o decorativa. Essa è perciò schematica, priva di moto interno; quasi meccanica. Il pittore giapponese dipinge quasi esclusivamente a tinte piane; si limita a riempire di colori uniti, o di lacche, gli spazzi che il disegno circoscrive, senza alcuna forza d'impasto di chiaroscuro. Il suo colore, la combinazione delle sue tinte — non ha altra virtù che di stimolare, in modo più o meno piacevole, il senso della vista; è assolutamente incapace ad agitare lo spirito (almeno il nostro) per un'evocazione degli aspetti reali poetici del mondo visibile. Esso non ricrea fantasticamente gli oggetti e gli esseri con la loro struttura corposa e ricca: riveste un'astrazione cromatica alcune immagini astratte di quelli oggetti e di quegli esseri.

La colorazione giapponese può essere raffinata, può essere doviziosa. Spesso è artificiosa più spesso ancora stridente e disarmonica. È sempre, come il disegno al quale si applica, di natura ornamentale o decorativa.

Composizione. — La composizione dei giapponesi obbedisce a leggi affatto dissimili da quelle della nostra pittura. Essa manca in generale di unità, di equilibrio, di comodità, di solidità. È disordinata, arbitraria, diffusa, pericolante. È fondata su due dimensioni, priva di pace e di ariosità.

Composizione da paravento, da ventaglio e da illustrazione.

o

Lo stesso può dirsi su per giù per la pittura cinese (molto superiore alla giapponese) e per quella persiana, anch'essa superiore alla prima per un maggior senso del reale, del concreto; per il gusto fiorito del poetico e dell'armonico che la regge.

o

La pittura giapponese è dunque l'opposto preciso della nostra tradizionale dell'occidente. La quale dai pompeiani a Courbet, passando per Giotto, Masaccio, Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Tintoretto, Correggio, Annibale Caracci, Preti, il Greco, Poussin, Rembrandt, Ribera, Goya, Chardin, Delacroix (per non fare che il nome di alcuni fra i più grandi) ha sempre confermato valori di tutt'altra specie.

Valori tecnici e valori spirituali. Nè c'è bisogno, credo, di dimostrarlo. È supeperfluo dire, per esempio, che il nostro disegno, semplice o complesso, è sempre vibrante, messo, pastoso; colorito perchè aderente alla realtà raffigurata nella sua corposità lumeggiata. Che il colore, incarnazione del disegno, facente corpo con esso, integrandone e talvolta assumendone la funzione, è un tessuto di materia spiritualizzata, serrato e complesso in attività espressiva lirica; polpa saporosa intorno al nocciolo dell'idea pittorica. Un'atmosfera musicale col giuoco e gli sbattimenti dei lumi e dell'ombre sapienti. Che la composizione è la risultante di un'ispirazione e di un calcolo perfetto; una partizione armonica di spazzi fra corpi e aria, pieni e vuoti, chiari e scuri, secondo convenienze e leggi intuitive, ma rigorose come quelle della geometria e della logica.

Questo per quel che è dei valori che ho detto tecnici; quanto agli altri essi sono il riflesso spirituale di quelli, gli elementi costitutivi dell'immagine ideale di cui quelli sono i generatori. Così, disegno, colore, chiaroscuro e composizione, nella nostra pittura formano un tutto inscindibile, il cui risultato è un'emozione lirica e drammatica, perfettamente adeguata a quella che la realtà apparente ha

prodotto nell'anima dell'artista risvegliandovi « una certa idea » la quale non aspettava che quello stimolo per manifestarsi.

Ho parlato di liricità, di drammaticità della pittura occidentale: si potrebbe anche parlare di tragicità e di religiosità.

Chè questi appunto sono i caratteri più alti che ad essa conferiscono più specialmente la potenza del chiaroscuro e la nobile, riposata vastità della composizione. Avvicinata con questi mezzi, all'architettura, la pittura di cui parlo ne acquista in gran parte la solennità e la sublimità, la quale è fatta di una massima corposità portata alla massima spiritualizzazione secondo norme rigorose insieme ed arcane, come quella dell'universo.

Insomma, mentre la pittura orientale o giapponese è di natura meramente sensualistica, e, come ho più volte ripetuto, di aspetto ornamentale, decorativo; la nostra occidentale è di natura spirituale, ed i suoi caratteri di plasticità espressiva ne fanno qualcosa d'infinitamente più profondo, umano, tragico, e che magari potrebbe definirsi cristiano, intendendo questa parola nel suo significato realistico dantesco, in opposizione alla serena astrattezza della religiosità asiatica.

o

Ecco, in succinto, perchè l'Impressionismo, per non aver considerato queste verità, ed avendo adottato alcuni modi pittorici non punto confacenti alla nostra maniera di sentire e di vedere, come quelli giapponesi, non poteva che fallire in parte al suo scopo come infatti gli avvenne.

Con Cézanne, occidentale puro, la pittura nostra rientra sul suo fatale cammino.

ARDENGO SOFFICI.

ALCUNE RIVELAZIONI SULLA PITTURA.

Analizzare il fatto centrale della produzione artistica, cioè quel puro e singolare stato d'animo, onde l'artista entra in comunione con un *quid* misterioso, che trascende nettamente la sua volontà e lo obbliga a sollevarsi dal piano delle ordinarie contingenze, è sempre stata impresa assai ardua e degna della più scrupolosa meditazione. L'opera d'arte non fa che chiudere quel processo spirituale e non può, sotto questo aspetto, essere per noi altro che un segno dell'avvenuta celebrazione; come i resti delle vittime sull'altare ci avvertono del rito già compiuto. In questo senso l'opera d'arte acquista un valore simbolico ed ermetico.

Noi, dunque, non ripeteremo l'antico errore che fonda il giudizio critico sull'esame del fatto concreto, per le senzazioni e i sentimenti che può suscitare nello spettatore. Questi fenomeni di riflesso hanno un'importanza secondaria, o addirittura trascurabile, rispetto alla sostanza dell'arte, quando chi prova quelle sensazioni e quei sentimenti è *l'io* cosciente e limitato dall'*autocoscienza,* e separato da ciò che vede; l'io rivolto e chiuso in sè medesimo, il quale può ricevere dalle forme dall'arte soltanto quelle suggestioni che si attengano a certi elementi preformati nella coscienza, a tutto ciò che può essere pensato *a priori:* insomma l'io kantiano e moderno, il nostro *io.*

L'esaltazione dello spettatore primitivo é la gioia dello Spirito che si riconosce pienamente nelle sue creazioni.

Tuttavia non ci possiamo dipartire affatto dalla realtà sensibile dell'arte, se ci volgiamo con uno sforzo d'intuizione al processo spirituale che ad essa conduce. La porta chiusa sta sempre dinanzi ai nostri occhi; ma noi non faremo nessun tentativo per

forzarla, perchè sappiamo che la via dell'ingresso è altrove, nel nostro spirito, nelle possibilità intuitive che ci sono date, onde penetrare, attraverso il maggior numero di relazioni esterne, il senso arcano di quei segni che brillano con tanto suggestivo chiarore dinanzi a noi.

Parliamo di segni arcani, di simboli. Queste non sono attribuzioni che appartengano a quella qualunque produzione che ci si presenti sotto l'etichetta dell'arte. A quali, dunque, apparteranno? Intanto, noi non lo sappiamo: lo presentiamo, soltanto, in modo confuso. E così il nostro compito parrebbe acquistare un aspetto nuovo, assurdamente bilaterale. Si cerca di cogliere il processo spirituale che dall'opera d'arte viene concluso e chiuso; mentre si vuole pure definire la scabrosa questione del *segno*, che possa denunziare, senza discussione, la presenza di quel processo che si vorrebbe indagare. Dov'è il punto di partenza? Procedere da quella che *ci sembra* una pura manifestazione d'arte, per risalire a quello che dovrebbe apparire, dopo una faticosa costruzione induttiva, il processo *unico*, vuol dire essere eternamente costretti a ridiscendere dal processo a quante altre manifestazioni ci sembra rechino pure il suggello dell'arte, e tuttavia non sono realizzate in ordine alle esigenze che abbiamo poste. Questo è, precisamente, il circolo, in cui rimarranno chiuse, in eterno, tutte le teorie dell'arte, che sperdute nell'atomismo delle ricerche positive intorno ai fatti, abbiamo pur sempre di mira la conquista di un centro immaginario.

o

Il nostro metodo di ricerca può rivendicare una certa affinità con la grande e feconda innovazione platonica, alla quale gli storici hanno dato il nome di « analisi regressiva ». Le nozioni e i concetti già stabiliti sull'arte si trascinano dietro un mondo di esperienze, d'intuizioni, di esigenze, che in nessun modo potrebbero venire trascurate. La maggiore somma di luce possiamo derivarla dalle loro contraddizioni. E intanto, per i fini della nostra analisi, il più prezioso sussidio ce lo dà la logica formale.

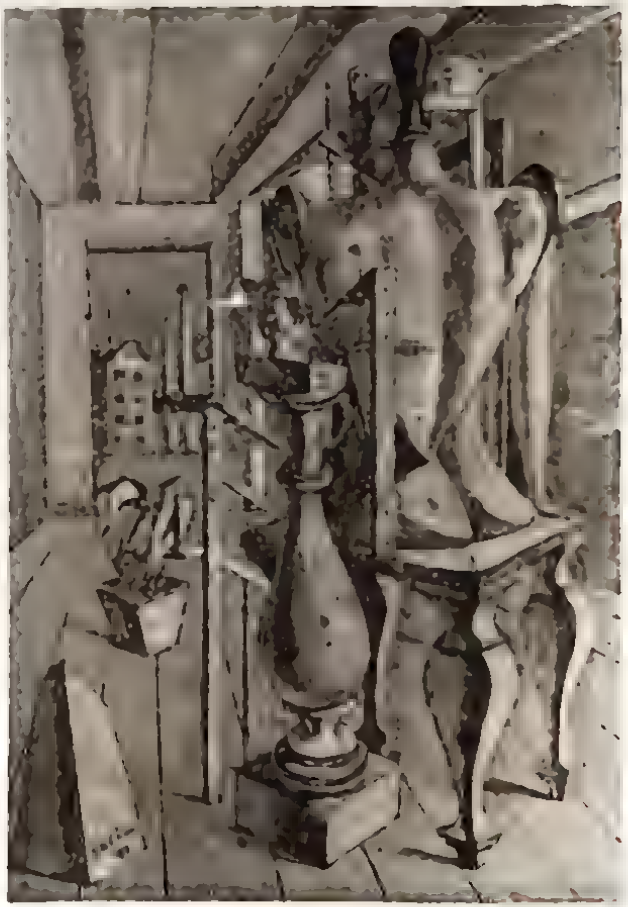
Questo metodo, che non ha nulla di arbitrariamente costruttivo, può conferire ad ogni idea divenuta d'uso corrente la più insospettata estensione. E per esso ci è dato altresì l'enorme vantaggio di potere scegliere a caso il nostro punto di partenza. Prendendo in esame una qualunque delle espressioni comunemente adoperate dalla critica d'arte. Per esempio, quella « consapevolezza » che si vuol porre alla base del fatto artistico, nel senso di una piena adesione della coscienza alla volontà di espressione, e dunque di un auto-controllo attivo e sostenuto fino alle ultime e conclusive determinazioni dell'opera d'arte

Esaminiamo tutto ciò sul terreno della logica. La coscienza aderisce alla volontà espressiva; ma in che modo? Vediamo: questa coscienza è *autocoscienza* e inerente distinzione di soggetto e oggetto. Il soggetto « pensa sè stesso », « vede sè stesso nell'atto del conoscere »; cioè cade nell'*astrazione*, pensando un soggetto *in sè* e, necessariamente, anche un oggetto *in sè*; che sono contraddizioni, in quanto, avendo entrambi un significato correlativo (ciascuno si spiega in rapporto all'altro), che vale nel nesso di una certa relazione, vengono ad essere separati. Allora *la possibilità di concepire a parte ciascuno dei termini si deve al fatto che in un solo termine della relazione è pensata, contraddittoriamente, la relazione intera.* Il soggetto *in sè*, astratto, concepito *in quanto soggetto*, deve contenere il rapporto soggetto-oggetto; così pure l'oggetto considerato *in sè*. Abbiamo qui una descrizione sommaria dell'errore che, separando il soggetto dall'oggetto, spezza l'identità sostanziale della conoscenza.

La contraddizione rilevata non è che una tra le molte prove dell'assurdo, in cui è caduta la coscienza umana dal momento che una falsa luce l'ha portata a rivolgere lo sguardo sopra sè stessa. E come avrebbe potuto la coscienza mettersi fuori di se stessa? L'errore di questa paurosa involuzione doveva risolversi, nientemeno, in un voltafaccia alla stessa realtà, nel crearsi di quell'abisso esistente tra noi e le cose, che fa filosofia si adopera invano a colmare. La conoscenza non è più immediatezza, identità, realtà: sostanza, vita: è un continuo sovrapporre alla realtà uno spesso strato di costruzioni, di schemi, di astrazioni. (*)

(*) *Questa frase può far pensare alle premesse empiriche dell'intuizionismo Bergsoniano. Avvertiamo, pertanto, che qui si parla di « sovrapposizione » solo in un senso figurato. Ciò che, del resto, viene chiarito a sufficienza dal periodo seguente, dove l'impostazione, puramente logica, della questione, assume la forma che le è propria.*

IL CONDOTTIERO (1918)



LA SPOSA FEDELE (1918)

GIORGIO DE CHIRICO

FOTOING. IST. S. MICHELE — ROMA

L'oggetto puro della conoscenza, quell'oggetto che non può essere avulso impunemente dalla sostanza della sua relazione concreta, diviene « la cosa in sè ». E allora? « Noi non possiamo conoscere la cosa in sè »: ecco il grido kantiano della disperazione filosofica, presto soffocato dall'idealismo, che gli contrappone le sue sciocche pretese risolutive.

Date queste premesse, che significato avrà quella « coscienza che aderisce alla volontà di espressione? » Per *volontà cosciente* deve intendersi qualcosa che si stacca dall'azione, considerandola in sè, per anticiparle, in modo assurdo, alcuni schemi preformati e destinati a distruggere la *spontaneità* dell'azione. Ora si tratta di sapere se le premesse naturali del fatto espressivo risiedano nelle contradittorie costruzioni della coscienza, ovvero abbiano un qualche rapporto con la spontaneità o libertà. Nel primo caso l'arte resterebbe sul piano di un qualsiasi prodotto del pensiero, e noi daremmo ragione all'idealismo filosofico. Nel secondo, la libertà dell'azione si afferma soltanto col superare l'antinomia della volontà-coscienza.

Come ciò possa venire, non indaghiamo, per ora. Ci basti aver messa in luce, anche se in modo approssimativo, la fonte delle difficoltà onde si avvolge il pensiero moderno nell'esame del processo spirituale che deve condurre all'arte. E supponiamo che l'antinomia già superata abbia ceduto il posto ad un'azione spontanea, libera, incondizionata. Sarà sufficiente questa, da sola, a suggerire la visione esatta del processo, ovvero dovrà ancora subire un' *integrazione?*

Qualunque forma di libertà può avere un significato soltanto in relazione ad altro: in sè stessa non ne può contenere nessuno. Così noi parliamo di un'azione libera rispetto a quella tale coscienza, che abbiamo vista chiusa e determinata nelle sue costruzioni fisse e contradittorie. Ma il momento che succede all'antitesi ci lascia nelle mani una libertà vuota di determinazioni e quindi incapace di realizzarsi in alcun modo. Infatti questa libertà scaturisce dalla negazione della coscienza riflessa e contradittoria, che ponendo l'azione come *altro* da sè, ne distrugge ogni valore iniziale, adattandole aprioristicamente i suoi schemi. Dunque, per effetto di tale superamento, l'azione libera risulterà *priva di coscienza.* Ma se non è coscienza, come potrà venire realizzata?

Qui sarà bene ricordare la nostra precedente analisi non involge una negazione globale della *coscienza;* bensì della coscienza in quanto riflessione, *autocoscienza.* L'errore è legato all'illusione del « pensiero che pensa sè pensante », e volendo staccarsi da se stesso (altrimenti come potrebbe *pensarsi?*) non fa che separarsi dalla realtà. Così la coscienza del reale non è più identità di soggetto e oggetto, ma diversità nell'identità, contraddizione. Così la conoscenza non è più immediata, bensì *mediata,* perchè la sostanza delle cose si ci è data solo attraverso gli schemi falsi, contradittorii, che noi sovrapponiamo ad esse. Questi schemi sono le astrazioni, le « cose in sè ». Dunque superare questa forma di coscienza significa, implicitamente, entrare nel dominio di quella, che è pura immediatezza, identità, realtà, sostanza, vita.

L'azione libera, incondizionata, sarà precisamente questa coscienza. Che non è più volontà in quanto pone sè stessa e si distingue da *ciò che deve fare;* falsificando nella maniera più assurda la sua ragion d'essere. Ma *in quanto aderisce liberamente, incondizionatamente, alla necessità che la domina dal di fuori.*

L'integrazione, che noi sollecitavamo, è raggiunta. E non potremmo, in nessun modo, prescindere dall'esigenza di una necessità che, *estranea* alla volontà espressiva, ne regga le sorti, fino all'estrema conclusione del processo che tende all'arte.

Superate le antinomie della coscienza, l'azione libera d'onde potrebbe ricavare i suoi modi e le sue forme? Prima li derivava dalla coscienza, che anticipando all'indeterminato le sue forme determinate, veniva da distruggere la libertà dell'azione. Tuttavia queste forme errate, contradittorie, a quale condizione avevano potuto realizzarsi? A condizione di assumere l'aspetto della necessità. Ma questa non poteva trovarsi alla base dell'errore, che è la sua negazione. Alla base c'era l'indeterminato libero da ogni legame, in una parola: il capriccio. Che non tendeva ad altro, se non ad affermare, a realizzare sè medesimo. Così l'indeterminato si fa « coscienza di sè » e diviene, assurdamente, necessità. (*)

(*) *Non possiamo negare che in questa esposizione, forzatamente breve, si cada talvolta in una certa oscurità, provocata dall'assenza di alcuni passaggi, che dovrebbero dare la piena giustificazione formale delle proposizioni conclusive. In seguito, dalla loro affermazione in concreto, le nostre idee deriveranno una molto maggiore chiarezza.*

L'azione, non appena riesce ad affrancarsi dall'antinomia, ritorna ad essere libertà, puro indeterminato. Quindi la possibilità di una ripetizione dell'errore, nel caso che tale libertà reclami nuovamente l'autonomia, ridivenendo « coscienza di sè », per ritrovarsi, ancora una volta, in seno alla contraddizione. D'altra parte bisognerà pure che si realizzi, fuori di questa coscienza, e comunque riceva i suoi modi e le sue forme. Ed ecco, la coscienza che s'è disciolta dall'involuzione, che è divenuta azione libera, non più scorgerà, contradittoriamente, in sè stessa, i modi e le forme della sua realizzazione: così essi le verranno *dal di fuori*. E come un'assurda necessità interiore imponeva dinanzi quei valori irreali, così i valori puri, reali, saranno ora immanenti a una necessità *esterna*.

La situazione nuova, che s'è creata, si chiarisce, finalmente, nelle sue linee essenziali. Dalla contaminazione della necessità con la libertà, che per essere associate nell'antinomia, venivano entrambe a falsare completamente la loro natura, scaturiva l'arbitrio. Ora la necessità prevale senza l'imitazioni, in quanto ad essa unicamente la libertà si può rivolgere se vuole acquistare realtà.

Tale perfetta dipendenza della libertà dalla necessità è ciò che soltanto può dare un senso e un valore alla libertà. La coscienza che è spontaneità, trova la sua piena realizzazione nell'atto d'identificarsi a quella Necessità, annullandosi in essa. E acquista un significato anche « la coscienza che aderisce alla volontà espressiva »; ma perchè la coscienza e la volontà non sono che una cosa, e perchè la sostanza dell'espressione non appartiene più, contradittoriamente, alla coscienza, bensì a quella Necessità che la domina e la trascende.

Con il solo mezzo della logica abbiamo conquistata una posizione conoscitiva, cui già si rende manifesta la soluzione formale del problema inerente al processo spirituale che tende al fatto espressivo. La volontà d'espressione deve trovare *fuori di sè* le forme necessarie della sua realizzazione in ció che sarà l'opera d'arte. Queste forme esistono indipendentemente dalla volontà. E solo in virtù di un'adesione incondizionata della volontà alla necessità che la trascende, in virtu dell'identificazione, che imprime nella libera coscienza le forme della Necessità, noi ci troveremo di fronte al miracolo dell'arte, all'elemento *creato*.

o

L'artista sente che dalla sua visione s'è abbassato il velo dell'errore. Un'aria d'infinita libertà l'invade, perchè i limiti e i diaframmi imposti dalla ragione sono caduti e lo spirito è finalmente uscito dalla sua prigione. Ma che è questa libertà, cui si associa, nel modo più delizioso e ineffabile, il sentimento di una grande sicurezza, la gioia profonda di sentirsi al coperto da ogni insidia, in un rifugio apprestato da mani certamente divine, dove i serpentelli dell'errore e del male non hanno più modo di penetrare?

Egli è libero, sì, perchè privo finalmente di responsabilità; perchè non più legato alla catena della scelta, dell'arbitrio, dell'indeterminato fatto coscienza. La sua volontà è ora nelle mani di Uno, che possiede le tavole dei valori e può giudicare, in modo inappellabile, del bene e del male. Adamo è sciolto dal peccato.

. . . . . .

La forma di pensiero, emersa dalla linea puramente logica delle nostre considerazioni, ci dà ora la possibilità di accedere al terreno dei fatti, con la certezza che non saremo traviati dall'inganno dei sensi e che sapremo resistere ad ogni seduzione.

Noi cerchiamo, alla base della pittura, la verginità dello spirito. Senza andare tanto oltre, verso la remota infanzia del mondo, ci possiamo bene fermare a quell'Età sicuramente *nuova*, pervasa da tanto soffio d'innocenza, che è frutto genuino e logico e necessario del Cristianesimo. La riflessione è negazione totale dei falsi valori penetrati nella coscienza, l'eterna e sublime Gnoseologia, che scaturisce, fiume inestinguibile di verità, dalle parole, dalla passione, e dalla morte del Figliuol dell'uomo, dovevano, almeno per qualche tempo, almeno in qualche luogo fortunato del mondo, restituire lo spirito umano alle sorgenti purissime della vita.

La pittura ritorna all'*alfa* della creazione.

Da un arcosolio delle catacombe di S. Callisto, la figura di un'orante, disegnata in maniera rozza e quanto mai suggestiva, ci parla dell'umanità nuda dinanzi a Dio, sprov-

vista di ogni mezzo che non le venga da Dio, e che interamente si affida alla Necessità. Qui non siamo ancora alla creazione, ma al suo presupposto, che è l'annullamento dell'*io*. La grandezza di questa figura è tutta fatta di spirito cristiano. Anzi non è nemmeno una figura, chè la pittura e l'arte vi hanno pochissima inerenza: è un'impronta di fede, lasciata da un'anima traboccante di passione, che, tutta presa dalla sua voglia di Dio, non degnò neppure di un ultimo sguardo quell'abbozzo tirato giù in fretta, sopra il santo muro.

A tanta trascuratezza degli spiriti profondamente religiosi, i quali lasciano decadere la pittura in un esercizio manuale sempre più svogliato e sommario, quanto scevro di ogni velleità di ricerca e di fine; perchè la mano dimentichi affatto le forme suggerite dalla sensualità e dal culto delle cose esteriori; a tanto religioso disprezzo della *forma*, fanno tuttavia contrasto i luculenti residui del classicismo, risollevati a nuovo e abbacinante splendore dalla pittura di Bisanzio. Fino al XII° secolo essa possiede ancora una vitalità quale possono dimostrare taluni affreschi di S. Maria Antiqua nel Foro Romano. Caratteristico il frammento di una greca testa di donna. C'è in queste pitture grande perfezione di forma, estrema bellezza e ricchezza di colore, vita, contenuto, espressività; quanto occorre, insomma, per sodisfare a pieno le esigenze di ogni intenditore specializzato. Noi ci accontentiamo di vedere in esse la *personalità* dell'artista, che si sovrappone alla natura, con la sua cosciente volontà di ricerca, il suo gusto, il suo temperamento. Egli dà, precisamente, *ciò che piace a lui*. E siccome è un vero e grande buongustaio della forma, noi saremmo anche tentati di approvare con entusiasmo le sue produzioni. Ma ivi ricchezza e perfezione e potenza e bellezza sono manifestazioni della falsa libertà che è patrimonio dell'*io* cosciente. L'artista si fa centro di una *creazione* che sta in antitesi perfetta con l'opera di Dio. Egli raggruppa intorno a sè certi elementi della natura ed altri rifiuta; corregge, abbellisce, trasforma; le cose scelte ravviva col soffio della sua personalità, trasfonde la sua vita stessa nelle cose. A questo modo egli diviene un piccolo Dio, che staccata dall'Opera universale una piccola parte, s'è costruito un mondo tutto suo, in accordo col suo temperamento, i suoi gusti e le sue vedute; dove nulla stona e niente lo può contrariare. Ma la sua scelta consapevole nega la Creazione, in quanto alla radice dell'arte sua sta una volontà critica operante sul *dato*, la quale ne svaluta la *fatalità*, surrogando alle semplici forme oggettive del reale le integrazioni magiche della natura con *l'io*. Alla base della falsa necessità, che domina queste forme, c'è l'arbitrio, l'errore.

Cristianizzato solo alla superficie, l'artista rimane ancora, sostanzialmente, un pagano, il quale non ha saputo intendere il senso dell'« *abneget semetipsum* ».

L'intesero, invece, con certezza, quei poveri dipintori bizantineggianti, i quali, in attesa della Grazia, si limitarono a copiare, senza calore, le cose altrui. Dall'affascinante bellezza dei modelli la loro anima non è presa, chè altrove sono riposte le loro cure. Tutt'al più insisteranno su certi elementi di pura decorazione, dove la mano indugia quasi meccanicamente. E intanto la forma diviene ognora più scorretta, la linea si appesantisce, i colori si smorzano: si prepara il terreno incolto per la nuova spontanea fioritura. Che, del resto, s'è già infiltrata tra le forme chiare e lussureggianti della continuazione classicista romanica e bizantina. Nei *brutti* Crocefissi romanici, dipinti su tavola, che troviamo agli Uffizî di Firenze e nel museo di Pisa, vediamo brulicare una vita nuova dai piccoli quadri che fiancheggiano il corpo del Redentore. Questa vivente realtà non dev'essere più legata alla volontà dell'artista, il quale non potrebbe intenzionalmente attenersi a certe forme così lontane dalla natura. La vita del quadro si svolge indipendentemente dalla volontà del pittore. L'unità del quadro, armonia di forma e di sostanza, non è più la falsa unità soggettiva imposta alla natura: essa appartiene ora alla Necessità che trascende i poveri mezzi dell'artista e ne guida la mano attraverso le ingenue cifre delle sue limitate possibilità costruttive.

Di questi autentici primitivi qualche nome rimane, per nostra devozione: il Giunta Pisano, Coppo di Marcovaldo, Margaritone d'Arezzo..... La chiusa *profondità* e luminosità di pitture, quali il trittico del Giunta nella Galleria di Perugia, o il dittico duecentesco nella Galleria dell'Accademia di Firenze, rappresentante la Vergine col Bambino e il Crocifisso attorniati da figure di santi e scene della Crocefissione, pensiamo sia stata causa di grave imbarazzo per chiunque abbia voluto scorgere in queste pitture nient'altro che un'esercitazione faticosa di principianti, ricondotti al sillabario dell'arte,

in una età di rovinosa decadenza. Per noi l'infantilismo di queste figurazioni reca il sigillo d'eternità, che appartiene a tutte le cose *create*.

Hic salus et vita! Il canto monodico fiorisce da un solo tono, lontano dal groviglio sinfonico delle note aggruppate e fuse magicamente nello specchio dell'*io*.

L'armonia del quadro non è più e non è ancora ciò che sarà detto, con termine pieno di chiaro significato, *composizione*. Essa procede dall'unità extrasoggettiva e logica, dall'assoluta Unità. La mano del pittore sarebbe troppo inesperta e maldestra, perchè una cosciente volontà la ridestasse ad una così pura musica di linee e di tonalità, composta, senza il più lieve indizio di preconcetto, in quella che è veramente la « divina simmetria ».

Il tono semplice, onde l'intera melodia si spiega, esente da ogni dialettica di contrasti, é presentato in una serie di volti identici e atteggiati all'identica espressione. Abbiamo vivo nella memoria il trittico perugino del Giunta. Qui la plasticità si addensa tutta sopra una sola nota fondamentale di passione, che guarda ripetutamente da un volto solo. Tale *deficienza* dei primitivi è notata perfino da mastro Leonardo nel suo Trattato, là dove dice: « Sommo difetto è nei maestri, li quali usano replicare li medesimi moti nelle medesime storie, vicini l'uno all'altro, e similmente le bellezze dei visi essere sempre una medesima, le quali in natura mai si trovano essere replicate...»

In natura! Ma dalla natura quei luminosi pittori sono tanto lontani quanto comporta la pienezza dei loro spiriti, brucianti nella viva comunione con l'Essere puro, che alle loro mani dà forza per ricavare dal nulla le cose *nuove*. Sono lontani dalla natura perchè il loro spirito vi si è identificato e, perduta la sua falsa autonomia, è divenuto oggetto dell'Eterno Soggetto, nient'altro che un puro mezzo, attraverso il quale si continua l'opera di Dio. La creazione si aggiunge alla Creazione; cioè la realtà sostanziale, unica, irriducibile, non è più compromessa dalla presenza dell'*io*, che è *un punto di disgregazione*, intorno al quale si allargherà indefinitivamente la zona delle scommessure tra le pietre dell'edificio; ma, conservandosi intatta, può accrescersi di elementi nuovi, che abbiano tutta la *novità* delle cose venute alla luce il Terzo Giorno. L'artista vive nella verità, la realtà lo possiede interamente, è egli stesso una parte di questa sostanza: dunque non ha la possibilità di *servirsene*, perchè non è *lui* a poterne disporre. La sua intemerata coscienza, nella quale nulla si produce per interno atto di arbitrio, si equilibra, nel modo più semplice e meraviglioso, tra una volontà pura e libera da limitazioni preventive, e una forma imperativa, cui non appartiene l'« io penso », ma il « si pensa » (quindi non *astrattamente*), « si opera ». Così la scelta è abolita e l'arbitrio non ha più luogo. La parola è ora, esclusivamente, alla Necessità, che scorge la libertà alla creazione.

Il fatto che i primitivi si imitino così frequentemente l'un l'altro, contentandosi di pochi motivi, intorno ai quali hanno fermate presso che tutte le possibilità suggestive, prova luminosamente che per essi ciò che soltanto vale è l'elemento *creato*. La fantasia non è ancora lì ad approntare le false novità alla perizia consapevole dell'artista, il quale attende, viceversa, con incontaminata religione, alla sua opera, e prende soltanto ciò che già vede consacrato dell'arte, lontanissimo col sentimento da ogni *malizia*, che gli apporti un'idea di rifacimento originale e di abbellimento. D'altra parte accoglie con gioia tutto ciò che spontaneamente nasce dal suo spirito. L'avvento di ogni fatto nuovo gli si riflette, anzi, in un grande stupore, contenuto dalla trepidazione della mano, che segue, con movimenti ora troppo cauti, ora eccessivi, la linea di un'ispirazione che sovrasta la sonora anima dell'artista, nella quale canta una voce che non è la *sua* e ch'egli deve realmente credere provenga dal Cielo.

Qui l'arte non solo ignora completamente ciò che sia *magistero*, ma è, a dirittura, ripudio dei mezzi tecnici. L'artista *non sa fare*. Questi pittori non sanno *dipingere*. E appunto la loro candida ignoranza permette loro di tenersi sovra un piano, dove le suggestioni procedenti dal sensibile sono escluse, dove la Forma non corre pericolo di frantumarsi nella monteplicità inorganica delle sensazioni, cui l'*io* potrà imprimere una falsa unità; ma rimane, attraverso tutti i supposti errori, la *Forma necessaria*, che non possiamo, in nessun modo, distinguere dal contenuto o sostanza, perchè la sostanza è tutta, precisamente, in quella *necessità* della Forma.

(Continua).

GUIDO GHERSI.

OPINIONI E FATTI

PREVIATI.

Era nato a Ferrara nel 1852, e forse i venti anni trascorsi nella vecchia e deserta città ducale, tra la chiesa di Sant'Apollonia e il rosso castello d'Ugo e Parisina, non ebbero scarsa influenza sul suo romantico temperamento, senza per questo fare della critica alla Taine. Nel 1876 si recò a Firenze per studiare pittura in quell'Accademia. Ma l'insegnamento del suo pedantesco e minuzioso maestro Cassioli non lo poteva accontentare. Tutta la sua ammirazione andava al Cremona e ai tardi romantici lombardi, fioriti con la *scapigliatura* capeggiata dal Rovani; non a Masaccio, non a Pier della Francesca, non a Paolo Uccello.

E ciò non ci sorprende se si pensa quale era la mentalità estetica di quel tempo. Ma poi, venuto a Milano, ed iscrittosi alla scuola del Bertini, quando già il romanticismo declinava e il pedestre realismo del Carcano cominciava a venir di moda, non ne fu preso come aveva creduto a Firenze. La sua sincerità dolce ed estetatica, veniva anzi inquinata dalle enfasi declamatorie in voga — e di questo periodo abbiamo « *Gli ostaggi di Crema* », premiato con il premio dell'Accademia di Brera, i *Borgia a Capua*, lo *Sciesa*, il *Carlo Alberto*, la *Cleopatra*, ma non per molto tempo, poichè, dalla storia traeva non tanto l'ispirazione quanto l'occasione per manifestarsi qual'era: sensuale e mistico. Alle risorse della sua tavolozza romantica porgevano ancora buoni pretesti il costume e gli accesssori, perciò egli non seppe che più tardi superare il concetto che si esaurisce nell'arte di costume. Dobbiamo però riconoscere il suo sforzo tendente fin d'allora a liberarsi dal pittoresco e dagli accidenti del guardaroba. Senza tuttavia uscire dal genere storico la sua pittura si semplifica e incomincia a spiritualizzarsi. Gli accessori non lo preoccupano più. È il primo passo che egli fa dalla realtà aprioristica e fittizia dell'accademia all'astrazione.

Lasciato Cremona, è Federico Faruffini che lo avvince; e di questa influenza, che dinota di già un buon progresso, ci rimane la più tipica testimonianza nel quadro *Giulietta e Romeo*. Chi conosce il *Sordello* del museo civico di Milano del Faruffini, non si meraviglierà di questa nostra affermazione. È, per così dire, la stessa composizione, se si toglie la vetrata medioevale che il Previati ha voluto dare di sfondo ai due amanti.

Con ciò non voglio dire che i due quadri sieno dello stesso valore. Vi è nel dipinto del pavese, assai più di armonia e grazia che non nel quadro del ferrarese, cioè, una maggiore purezza di sentimento pittorico.

Nonpertanto il motivo, concentrato nelle due figure, segna un deciso avviamento di Previati verso la pura ricerca del sentimento interiore dei personaggi e delle cose. Da questo momento il pittore non descriverà più, ma canterà inebriato il suo canto, e a poco a poco l'ebbrezza diventerà estasi. Egli entra decisamente in una nuova fase con *Maternità*. Chi non ricorda, sotto il melo scheletrico e con pochi frutti, la Madonna ammantata di bianco che allatta il bambino, e intorno gli angeli genuflessi? La visione vi è fin troppo vaporosa: niente vi è di solido e di reale. Tutti i contorni si perdono in una luce madreperlacea dolcemente diffusa. La stessa monotonia delle linee e il parallelismo delle lunghe pennellate sembrano denotar lo sforzo di evocare con un minimo di realtà il sogno e il mistero. Pare che qui, dopo aver tanto cercato nella realtà sensuale, il Previati voglia stramarsi da tutta la realtà, per approdare al più etereo misticismo. Vorrebbe raggiungere la riva beata e luminosa del sogno; ma a fermare questo sogno gli mancano le ali di un Beato Angelico. Cosicchè del sogno non ci dà che il vuoto.

Al suo misticismo egli cercò un'espressione pittorica nella luce e nel divisionismo, e le sue idee e i suoi studî tecnici raccolse in due grossi volumi *Le tecnica della pittura e i Principii scientifici sul divisionismo*, la cui essenza si riassume in questi due concetti: La ricerca della luce domina, o deve dominare, tutta la pittura moderna.... La tecnica divisionista tende a fondere la forma e l'espressione nella delizia della sensazione lumi-

nosa: abbandonare totalmente la realtà esterna degli oggetti e delle cose. Ma il nome dello stesso Leonardo ci ricorda quanto sia grande per un artista il danno d'un sovrappiù di scienza.

Parentesi deliziosa all'ascetismo previatiano, è il *Re Sole*, il più popolare dei suoi quadri. Ma, anche qui, l'aura di leggenda e di fiaba evoca troppo debolmente la Corte di Luigi XIV, e, come nel *Viaggio nell'azzurro*, permane nel campo della visione decorativa, vale a dire che il concetto astrattivo non s'incarna in profondità, ma si esaurisce in superfici evanescenti e leggere. Va bene che per questa via si possono anche fare dei capolavori.

Ma per fare che così sia ci vuole il talento acuto di un Botticelli e la diretta comunicazione sua, quel senso di freschezza psicologica che è propria al primo Rinascimento.

Questa qualità preclare non possedeva il Previati, e ciò lo prova il suo turbinoso e tumultuario affaccendarsi, e le sue deficienze e la colorazione sua troppo violenta o troppo tenue o troppo opaca.

Violenta e arida come nella *Assunzione*; tenue come nella *Madonna dei gigli*; opaca e pesante come nelle grandi composizioni del Carroccio e della *Via Crucis*.

Come uomo, Gaetano Previati era buono e debole. Non amava la solitudine dei veri misantropi, nè poteva sopportare quella sovrana di un Segantini. Ma per conciliare la sua timidezza col suo orgoglio, egli si era scelto un appartamento nei grandi palazzi meridionali di Piazza del Duomo, e là viveva i suoi giorni alla guisa di San Simone Stilita. Di lassù dominava la vita fragorosa dei piccoli uomini intesi alla loro piccola faccenda quotidiana. Così, Gaetano Previati viveva come sospeso tra cielo e terra, quando l'insidioso male da cui fu rapito gli fece cadere di mano i pennelli e gli velò lo spirito.

È morto a Lavagna il 21 giugno alle ore 4.30. Ora riposa nella nativa Ferrara.

Ma il solo modo per estimare e intendere convenientemente l'opera tumultuaria di Gaetano Previati, è pur sempre quello di rifare con la mente propria le operazioni che indussero il pittore ad affermare o a negare questa o quella dottrina estetica, a dubitare di tale o di tal altro sistema; rifare, insomma, per quanto ci è accordato, tutte le sue esperienze spirituali, oltre che tecniche, seguendo possibilmente lo stesso ordine. Così si spiega come il pittore ferrarese abbia potuto scivolare spesso nel lago morto del preraffaellismo. Nei lunghi anni della nostra amicizia i nomi di Búrne Jones e di Watts erano infatti quelli che più di frequente gli ballettavano sulle labbra.

Detto questo abbiamo dunque il dato fondamentale della sua estrema ingenuità intellettuale, la varietà e l'uniformità della sua anima che si determina pittoricamente in rapporti incerti con piani dubbi di luce e d'ombra.

Si direbbe che la sua pittura cerchi l'espressione permanendo volontariamente estranea alla vita dei corpi, quasi fosse possibile al pittore esprimere i suoi sentimenti estetici senza usare degli aspetti delle cose. Così avviene che, per quanto io mi sforzi a pensare ai suoi quadri, di essi non so ricordare una forma, ma solamente un lumeggio di ocre e di celesti maiolicosi. Vorrei dire che lo spirito del Previati si sperde in un concetto astrattivo, meramente intenzionale. Pieno di slanci improvvisi e di cadute subitanee, ogni sua tela riflette in pallide consistenze le immagini in ebollizione continua. La sensazione non si svolge mai, Sono mille inafferabili sussulti. Mischianza di sensazioni che s'abbuiano e si sperdono in una trasfigurazione fantastica e senza mistero. È un girare e un rigirare su sè stessi, entro sè stessi, fino al capogiro, fino a cadere infranti in uno svenimento lungo e angoscioso.

Qui risiede, secondo me, la ragione prima ed ultima di quella inuguaglianza d'ispirazione e di reminiscenze, tante volte lamentate dalla critica.

Fra la profondità inquietante dell'intenzione e la perenne povertà dell'espressione, la sua pittura, in una cert'aria di strafare, è vaga di ricordanze e di echi, oscilla fra spazî di un emisferionale sapore.

Ponendo, per così dire, il Previati la vita fuori della vita, egli non s'avvede che i movimenti non si organizzano, non assumono un andamento uniforme, ma tutti, ora in un senso ora in un altro, si isterilizzano in ondulazioni negative o fittizie. Invano il

pittore cerca un riposo in un certo vibrare lungo della luce-ambiente, che la materia non assume, bensì trita e smorza in un arbitrio perenne.

Perpetuamente inebbriato del suo mondo fittizio, dell'artificio suo, egli è il primo ad esserne illuso. Ma se io dico che la sua buonafede è fuori di discussione, devo però aggiungere che nel mondo suo non c'è norma.

Inteso ad operare in una poesia più alta e più profonda che non possono darci i suoi mezzi espressivi, si direbbe che è per un eccesso di sensibilità che il suo pensiero non si realizza.

Così si spiegano anche certi eccessi, certe stranezze e false sottilità, certi languori e reazioni di mobilità visive.

Fremente in una esasperazione sorda e opaca, la pittura di Gaetano Previati attrae e respinge in maniera diversa e instabile.

Lasciamo da parte le sue disgraziate simbolerie, ma constatiamo che sono per l'appunto coteste astrattezze ideologiche che si frappongono ad ogni momento alla speculazione artistica, e pongono nel suo cuore tutte le illusioni d'una misticità incerta che sta tra il finito e l'infinito, senza mai raggiungere l'immagine posta come scopo.

Peraltro, questa tendenza costante al simbolismo e alla immagine sognante dà all'opera di Gaetano Previati accenti di uno stile di pittor platonico, connessi a sorgenti interiori di profonda e passionale emozione per l'invisibile bellezza. Ma si esagererebbe assai se si dicesse che la sua trasfigurazione pittorica raggiunge quella vera liricità plastica lentamente maturata che alcuni vollero vedere. Questi apprezzamenti sono forse, per ora, fuori di luogo perchè al mio amico Barbantini parve proprio il contrario, e scrisse tutto un bel libro per convincerci invece che la pittura del Previati è tutta musica e armonia virgiliana.

Ebbene: io a questo non credo. Nè a ciò io credo creda l'arte, che è una dea crudele, nè creda la critica, che è ragione e non ammette i culti delle ubbriacature.

Per me l'opera ponderosa di Gaetano Previati è tutto il suo animo, ma non per questo credo abbia un grande significato per la storia dell'arte. Certo — si dice a scanso di equivoci — per quanto essa non mi entusiasmi più come una volta, la credo tuttavia degna di essere considerata con attenzione rispettosa, sebbene studiandola come ciò che specialmente appartiene all'arte, sia quasi del tutto negativa.

Il « Re Sole » è, come dicemmo, nel più vero senso l'opera riuscita di Previati, l'esempio rivelatore dei suoi modi nel pensare e nell'operare; e in fatto di suggestività può anche ritenersi un'opera veramente riuscita. Nervoso elettrico languido di un inesplicabile languore, questo quadro sembra esser scaturito in un momento eccezionale in cui le potenze operanti nell'aria si svelano alla visione dell'artista e vengono da esso trasmesse per segreti influssi. Curiosità e desiderio della bellezza sono le qualità elementari dei veri artisti, e queste le possedeva certamente il Previati, ancorchè egli non pervenga a raffinarle e a renderle sottili e delicate negli effetti della sua pittura.

CARLO CARRÀ

GEORGES BRAQUE (1).

Si potrebbe credere che il miracolo invocato da Benedetto Croce si sia istantaneamente realizzato nell'opera di Georges Braque tanto sembra che le radiazioni luminose della sua sensibilità si sono naturalmente improntate sulla lastra sensibile della tela. « Ogni cosa che ho scritto è un verso », diceva Ovidio; ogni emozione di Georges Braque è un quadro. Onde si sarebbe tentati quasi di ammettere con Croce la possibilità di una emozione d'arte non solamente sentita ma persino oggettivata, come senza l'intermediario del « pont au ânes » dell'espressione. Miracolo di una fede nella propria fede. Stigmate prodigiose che la tela passivamente bianca riceverebbe beatamente. Gioco misterioso con le irradiazioni d'una potenza emotiva - autentici frutti cristallizzati dell'albero della sensibilità.

(1) *Le pagine critiche su Georges Braque che qui riproduciamo sono estratte da un vasto studio di Maurice Raynal, destinato ad una monografia, la quale, corredata da una larga documentazione grafica, uscirà nel prossimo mese di novembre, edita da « Valori Plastici ».*

Ho detto che si sarebbe tentati di credere a tutto questo; ma non subiremo la tentazione e guarderemo con rimpianto fuggire questa illusione meravigliosa del cui ventaglio l'attimo della prima emozione ha fatto risplendere i raggi intorno a noi.

È realmente una antica ambizione che hanno avuto artisti e poeti di voler far credere che le migliori delle loro opere mai fossero state create. Ecco un'arma temibile per B. Croce; se non che l'opera di Georges Braque ne taglia la punta stabilendo evidentemente che ispirazione e espressione non sono che la forma unica di ogni avvenimento sensibile. Nell'opera di Braque non riscontriamo quella mancanza d'accordo o di continuità assoluta nel fenomeno che il filosofo vorrebbe scindere e sospendere sotto due etichette. Croce vorrebbe senza dubbio vedere fra l'ispirazione e l'espressione un rapporto fra causa ed effetto, e non potrebbe essere diversamente se noi vogliamo combattere la sua tesi. Tuttavia — e B. Croce lo sa meglio di chiunque altro — non esiste nè causa nè effetto; per precisare: se l'ispirazione è causa della espressione, l'espressione è a sua volta causa della ispirazione, poi che la causa non sarebbe tale se non contenesse l'effetto in forza del quale solamente ciò che si definisce causa è tale. In verità i due avvenimenti isolati dal filosofo si confondono talmente che sarebbe impossibile attribuir loro una differente data di nascita. È evidente che essi si seguono e si precedono volta a volta: direi volentieri che i due fenomeni sono fra loro come se le due faccie di Jano cercassero eternamente di guardarsi.

Forse, fra i pittori che esprimono la sensibilità contemporanea, in Georges Braque questa osservazione è più facile verificare che nell'opera altrui.

. . . . . .

La sensibilità umana non si raffina se non passando a traverso il nostro filtro mnemonico. In Georges Braque essa ha preso l'impronta di tutte le manifestazioni sensibili più vicine all'emozione umana. Da principio le leggende, le antiche canzoni e le vecchie arie. Poi gli oggetti pittoreschi dalle forme plastiche e dai colori puri perchè senza finalità, ma tuttavia attraenti, perchè gravidi di misteriose incognite piene delle domande più turbanti per l'immaginazione: istrumenti musicali dalle forme create esclusivamente dalla sensibilità umana — ricettacoli sottili dove stranamente si confondono i suoni; dadi e carte da gioco ove l'ingegnosità più schiva di finalità ha prodotto gli aspetti più sconcertanti; pipe familiari i cui occhi osservano il più tenace parallelismo; infine tutti i più umili oggetti dei quali noi abbiamo imparato a gustare il fascino della della loro solidità; bicchieri, vasi, bottiglie dove dormono liquidi trasparenti e nei quali riposano i frutti dai contorni amici dell'ombra e dal disegno più audacemente netto. Georges Braque, che vive in mezzo a tutti questi giocattoli dell'eterna infanzia dell'artista, prende a ciascuno di essi gli elementi che provocano la sua sensibilità. Egli crea degli spettacoli così attraenti che, malgrado la scienza con la quale sono aggruppati, non cessano d'incitarci ai più invitanti inseguimenti. Come impedire, dunque, all'immaginazione di girare intorno a codesta natura ovale? Mi si perdoni, se lo si vuole, ma io non posso fare a meno di pensare che, in una bella giornata del '17 Giugno 19, un povero sette di quadri, innamoratosi istantaneamente d'una allegra bottiglia verde-mela non poteva fare a meno di contemplarla beatamente coi suoi sette occhi spaccati a mandorla. Ora, malgrado i più vigili sforzi, egli non riusciva ad attirare la sua attenzione. La bottiglia restava impassibilmente verde e la luce girava intorno ad essa per ricongiungersi senza pervenire a commuoverla o a penetrarla. Allora il sette di quadri, perduta ogni speranza, non vide altro rimedio che un gesto disperato, e in una ispirazione luminosa, suggeritagli da tutto l'amore racchiuso nelle sue sette anime, decide che per attirare l'attenzione del suo idolo non gli resta che un solo mezzo: diventare un asso.

Trasformato dalla metà quasi ai tre quarti, dietro una chitarra piena della più autentica nobiltà, riesce subito, per una contrazione delle sue sette volontà, a sopprimere uno dei suoi occhi, poi due, poi tre, poi quattro, poi cinque. A questo punto — e non poteva essere altrimenti — il dramma risorge dapprima, per svolgersi poi brutalmente.

D'un tratto, allorchè il nostro innamorato stava per immolare la sua sesta anima, una specie di bussolotto da gioco, grande come una casa, si precipita come un soffio di vento: investe, rovescia tutto, e grida a perdifiato: « Si salvi chi può! Attenti! Attenti! Servite un bock all'asso! ».

Dei gridi restarono per un istante sospesi nell'aria attaccati al nulla; per correggerlo

una mano afferra bene il dado, e lo restituisce come si dà un guanto, non lasciandone vedere che due facciate bianche. Ma, essendo tutto ciò quasi nulla, il fatto più sconcertante dell'avventura non fu che, allorquando cercammo traccia del nostro sette di quadri, constatammo con stupore la sua completa sparizione. Infine, fatto ancora più sorprendente, fu che, invece della bottiglia, causa di tutte queste disgrazie, non si ritrovò che un enorme stella verde.

Sono sicuro che il lettore si domanderà ansiosamente che cosa sarà successo delle altre trentuna carte da gioco dalle quali uscì lo sfortunato sette di quadri. Ora, in seguito ad informazioni estremamente precise, apprendemmo che, disperate di non servire ormai più a nulla, e non potendo consolarsi, ahimè! della partenza del loro indispensabile unico sette di quadri, esse costruirono nella campagna, e coi loro propri mezzi, un grande fabbricato che chiamarono *Il Castello della carta smarrita.* Esse vi si rinchiusero piene di tristezza rimpiangendo l'assente alternativamente, l'una dopo l'altra, per ordine gerarchico. Tuttavia, le recluse avevano lasciato aperta l'unica porta del castello, o, per essere più esatti, esse praticarono, a guisa di porta, un apertura che una di loro poteva chiudere col suo corpo, ma che, per ordine ricevuto, mai più si chiuse. Ogni parte del palazzo possedeva un nome che vi era scritto in grosse lettere. L'apertura è chiamata *Attesa fedele.* E siccome non si poteva mettere questa iscrizione sulla porta assente, il titolo fu soltanto inciso nel cuore di ognuna delle trentuna recluse; una sentinella era posta giorno e notte vicino a questa sola entrata del palazzo, con l'incarico d'informare la comunità di tutti gli avvenimenti esterni.

Ora, e voi lo sospetterete certamente, accadde quello che doveva accadere. Una notte la sentinella, sfinita dalla stanchezza, sonnecchiava felicemente. Era il fante dei cuori..., il quale, per un momento, si era augurato di tirare la sorte per consultare il destino circa una questione grave che lo tormentava. Ma non potendo fare ciò senza disturbare le sue compagne e far crollare il castello, aveva preferito soddisfare i suoi desiderî dandosi a profonda meditazione, la quale dolcemente l'aveva condotto al più placido sonno. Dormiva dunque quando un leggiero e furtivo tocco vicino all'entrata annunciò repentinamente che qualche avvenimento insolito stava per svolgersi. A questo rumore ripetuto il fante dei cuori, svegliatosi di scatto, voltava la testa per la prima volta in vita sua. Si stropicciò gli occhi, guardò attentamente mandando un terribile grido, e cadde supino, senza piegarsi. Al posto della porta, la quale un istante prima incorniciava le stelle, non c'era più nulla. Suonato immediatamente, l'allarme trasse le recluse dal sonno, le quali, accorse subito, guardarono ansiosamente nella direzione dell'apertura che era completamente chiusa. Intimamente persuase che la chiusura della breccia non poteva significare altro che il ritorno dell'infedele, si precipitarono tutte verso l'amica senz'affatto preoccuparsi della rovina del palazzo. Ahimè! Trent'una volta ahimè! Uno spettacolo penoso le attendeva poichè, al momento di toccare la loro amica, dovettero indietreggiare spaventate. La nuova arrivata aveva certamente il taglio della loro antica sorella, ma si presentò tamente impallidita che nessuno la riconobbe. Sconcertate si guardarono di sott'occhio, ma il loro linguaggio, che non procede se non per domanda e risposta, ignora fortunatamente la dialettica. Tutto ciò che fu dato di constatare alle trentuna sorelle era un elegante bristol sul quale, con molta compiacenza ed immaginazione, vagamente si sarebbe potuto distinguere i sette occhi della defunta, ma su cui, in compenso, poterono nettamente leggere un nome segnato di nero splendente, un nome che con viva emozione si misero a sussurare, interrogandosi fra di loro, dopo di averlo scrupolosamente pronunciato. Questo nome era: *Georges Braque, Chevalier de la Légion d'Honneur.*

Per essere completi occorre aggiungere che la carta era accuratamente *scornata.*

Non so se tutto questo risultava sulla tela di Georges Braque; mi son lasciato prendere dalla mia fantasticheria e lo ammetto volentieri. Ma siamo fatti in un modo che, dando sempre un poco del nostro Io alle opere che ammiriamo, pretendiamo che esse ce lo restituiscano; di modo che non posso che aggiungere una cosa, ed è che, terminata la mia divagazione, il rettangolo ovale della tela di Georges Braque rimane così calmo ed immobile che mi sento venire le lacrime agli occhi.

. . . . . .

MAURICE RAYNAL

BERNHARD BERENSON.

Una teoria, come quella del Berenson, intimamente legata alla nostra arte più grande: l'arte della rinascenza; e ricca, in certi sviluppi, degli elementi per l'interpretazione della pittura orientale, avrebbe dovuto esser conosciuta e riconosciuta molto più, in questo nostro risveglio di studî d'arte plastica. Vediamo, intanto, che la « Libreria della Voce » annunzia la traduzione d'un volume del critico americano. Per dire il vero non mancava, fra i critici delle manifestazioni pittoriche recenti, chi adattava dal Berenson, di prima o di seconda mano; cautamente, e senza citarlo. Ma è più facile trovare il suo nome in qualche perpetrazione scolastica. La cosa, per questo riguardo, sta così: i libri del Berenson — alludo ai quattro, capitali: *Venetian, Florentine, Central, North-Italian Painters of the Renaissance* (Edit. G. Putnam's Sons, London); all'operetta, importantissima: *A sienese painter of the franciscan legend* (Edit. J. M. Dent and Sons, London); e ai due volumi sui disegni dei fiorentini, recano, in calce a un testo lapidario, elenchi d'assegnazioni copiosi e rinnovatori, nei quali il Berenson utilizza i metodi di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni, con un gusto scaltrito su esperienze d'arte europea antica e moderna, e d'arte orientale, e un esercizio speculativo, quali il Morelli e il Frizzoni non possedettero affatto. I monografisti, i compilatori di titoli da concorso, i topi di galleria, che tutto riconoscono in un quadro fuorchè un'opera d'arte, saccheggiano spesso e volentieri cotesti elenchi. Ma ignorano beatamente il testo, folto di viste che qui cercheremo di riassumere, alla meglio.

E in primo luogo: che cos'è essenziale nell'opera d'arte plastica? Il Berenson (*Central Italian Painters*, 1896) pone la radicale distinzione d'un elemento *decorativo* e d'un elemento *illustrativo*. *Decorativo* é tutto ciò che ha valore intrinseco: la forma tattile, il movimento, la materia pittorica, la costruzione. *Illustrativo* é quanto sussiste per il valore che la cosa rappresentata deriva dall'ambiente storico, dalle preferenze intellettuali e sentimentali per il soggetto.

Si potrebbe anche dire che l'elemento *decorativo* è il fondo lirico, originario; isolato da tutti i rapporti colturali. E l'elemento *illustrativo* è quanto rifluisce, da questo centro originario, verso la realtà psicologica e storica. Il cangiare di certi ideali di vita, logora nell'opera d'arte gli elementi per mezzo dei quali cotesti ideali transitori poterono manifestarsi; logora, appunto, gli elementi illustrativi. Insomma, l'opera d'arte è essenzialmente raccomandata ai valori decorativi, connessi ai processi psichici universali. Per fare un esempio: il pannello di un maestro cinese non agirà, su uno di noi, di civiltà aliena, se non pei suoi valori decorativi; come un'opera di Raffaello sur un orientale, che non sa nulla di Eliodoro né del Santo Sacramento. Un qualche eccesso della fama di Raffaello, in occidente, va infatti spiegato colla profonda importanza colturale, per noi, del mondo ebraico e del mondo pagano; dei quali, Raffaello, povero talvolta ne' valori propriamente decorativi, fu l'illustratore più abile e fortunato.

Principali elementi decorativi sono la *forma tattile* e i *valori di movimento*, affermati specialmente nell'arte fiorentina, in Piero dei Franceschi e nel Signorelli; la *composizione spaziale* degli umbri e degli orientali; e il *colore*, de' veneziani e de' moderni.

Conviene ammettere subito che il Berenson non è, principalmente, un critico della funzione coloristica. Il suo primo libro, sui veneziani, farebbe onore a chiunque, ma è, tra i suoi, di gran lunga, il meno forte. Il Berenson tratta il colore più in funzione ornativa che, com'è nei veneziani e nei moderni, in funzione d'architettura e volume. Ma, anche in quelle vecchie pagine, quali esperienze! Come a una ventata che pulisce un immenso paesaggio, è chiarito tutto il panorama della pittura europea. Tiepolo ci ajuta a capir Goya; e i Bassano, la pigra, animale pesantezza di Velasquez. I rosafragola, i verdi acerbi, i biancoargento del Veronese, si veggon filtrare e ripullulare giù fino a Manet, fino a Cézanne.

Ma, per noi, il Berenson sarà l'analista della linea, del modellato e della composizione spaziale. I suoi resultati ottimi egli li ottenne coi fiorentini e i pittori dell'Italia centrale che, per amore dei volumi e del movimento, respinsero a un modo la preoccupazione coloristica; e li ottenne coi maestri senesi, e Carlo Crivelli e il Botticelli che adoperarono sopratutto la decorazione lineare e la composizione spaziale, e usarono il colore, gemmeo, laccato, in funzione demarcativa di linee e d'orli. Ci fermeremo, così, sulla teoria berensoniana dei cosidetti *valori tattili*, per passare a quelle del movimento, della linea decorativa, e della composizione spaziale.

La teoria dei valori tattili, nella forma più completa, è esposta nei *Florentine Painters* del 1896, lo stesso anno che il Bergson, in *Matière et mémoire*, rinnovava la teoria berkeleyana della visione, cui il Berenson, per strade tutte sue, s'è riportato. È noto che il Berkeley sostituì all'idea di materia, astratta in Cartesio e nel Locke, il contenuto psicologico corrispondente. Il senso della distanza, prima del Berkeley, veniva considerato una *facoltà a priori*. Il Berkeley dimostrò ch'era una percezione della vista, lentamente acquisita coll'esperienza tattile.

« La psicologia, dice il Berenson, ha provato che la sola vista non basta a dare un senso esatto della terza dimensione. È il senso del tatto che, aiutato dalle sensazioni muscolari di movimento, c'insegna a valutare la profondità, la terza dimensione, sia degli oggetti, sia del vuoto. Ora, la pittura

si propone di dare l'impressione della realtà servendosi soltanto di due dimensioni. Il pittore, deve dunque fare, consciamente, ciò che tutti facciamo inconsciamente: deve costrurre la sua terza dimensione, conferendo valori tattili alle impressioni della retina». In altre parole deve stimolare la coscienza dei valori tattili, in modo che il dipinto abbia, sulla nostra immaginazione tattile, almeno altrettanta forza dell'oggetto rappresentato. In base a queste osservazioni, il Berenson analizza la grande arte fiorentina. Con le sue massicce deformazioni, Giotto fa sì che i suoi personaggi s'impongono alla immaginazione tattile ben più che i corpi della realtà empirica. E, così facendo, attua, in pittura, quella rinnovata, marziale presa di possesso della realtà che, intanto, il rinascimento veniva compiendo per altre vie nelle altre arti.

Un uccello che vola, poggiando sull'aria, togliendone spinta e rimbalzo, scivolando sugli strati franti, con una vibrante partecipazione nella vita totale; un bambino che nella stanza fa le sue prime escursioni come se con tutto il corpo scrivesse sulla pagina del mondo una vivente poesia, son vicini a questa gioja della creazione nello spazio più assai d'infiniti pittori; e non parliamo dei critici! Si osservi cotesto bambino, come ha acuto il senso dello strapiombare d'una tenda, dell'aggetto di un mobile, da scansarsi a distanza e rannicchiarsi fuor di luogo, tanto, nella sua inesperienza, egli si sente in un mondo rischioso e duro! Non diversamente gli egiziani, Giotto, Masaccio, Piero dei Franceschi, Cézanne rimettono in questione, per ciascuno di noi, i rapporti dei piani, dei volumi, delle cavità, dei pesi.

Ma un'arte plastica, fondata essenzialmente sul senso dei volumi, di necessità deve preferire il modellato alla linea; e fatalmente tende allo statico, all'architettonico, al monumentale. E un'arte d'intenti diversi? Un'arte che, come quella degli orientali e dei senesi, voglia rendere la suggestione del mondo invisibile? Che, come quella del Botticelli, cerchi di esprimere intuizioni cinetiche, ordinandole in complessi decorativi? Sfuggendo il modellato, che rileva e ferma i valori corposi, cotest'arte si servirà della linea, più adatta d'ogni altro mezzo a significare i puri *valori di movimento*, l'essenza dei quali sta meno nell'apparenza fisica che nell'azione spirituale.

L'artista estrarrà, dunque, i significati del movimento, costringendoli nella sigla d'un movimento prescelto. D'un impulso di movimento farà il centro d'irradiazione lirica di tutto l'atto compiuto. Se si sforzasse di annotare, nei suoi varii momenti, lo schema ritmico, l'opera risulterebbe fissa, negherebbe il movimento, risolvendolo, come talvolta accadde a Giov. Pisano e a Donatello, in una sorta di spiegazione scientifica, in luogo di darne l'astrazione espressiva. E i pittori che rappresentarono il moto badarono infatti a cogliere, fuor della successione meccanica, il significato lirico, nella linea articolata: Ant. Pollajuolo, con gli scatti dei suoi nudi guerrieri; Botticelli, con i suoi giuochi di valori di movimento (onde, capelli, veli) separati da ogni ragione figurativa; infine, i senesi e gli orientali, che alle figure lineari opposero vasti sfondi, a suggerire un mistico senso della piccolezza e dell'inquietudine umana nel cosmo, mediante le risorse ingenue e profonde della *composizione spaziale.*

La quale mette in valore il vuoto, come la forma tattile vivifica i pieni; e non è già, come chi credesse, soltanto un *arrangement* gradevole degli oggetti sulla superficie. È la loro composizione nel cubo, nella terza dimensione; ed offre, del vuoto, un senso non quale abbiamo volgarmente, inerte e negativo, ma positivo e dinamico. Per così dire, umanizza il vuoto, adoperando i risalti e i riferimenti degli oggetti naturali e delle architetture. È elemento integrale nell'arte del paesaggio: e soltanto perchè un Cézanne e un Monet non la possedettero allo stesso grado degli orientali o di Poussin e Turner e Claudio, nota il Berenson, essi non riuscirono paesisti supremi, «a malgrado dello squisito modellato di Cézanne che dà al cielo i suoi valori tattili perfettamente come Michelangelo li dette alla figura umana; a malgrado della perfetta facoltà nel Monet di rendere il vibrare del sole sugli alberi e i campi».

Occorrerebbe troppo spazio per meglio utilizzare i capitoli che, sui principii riassunti, trattano dei maestri della linea decorativa e della composizione spaziale: Duccio, il Martini, il Sassetta, il Perugino; o per trattenerci col Berenson intorno a quei due solitari fratelli degli orientali, che furon Carlo Crivelli e il Botticelli, e principalmente quest'ultimo, con le sue immaginazioni febbricitanti astratte in contorni lineari che «nell'intiero mondo sensitivo trovano la loro analogia soltanto in poche estatiche note del violino, o nei timbri più cristallini della voce del soprano».

E, sempre alla stregua di cotesti principii, i seduttori, i falsi testimoni in pittura, come non riescon più ad ingannarci, nonostante tutte le loro industrie e diavolerie! Come vengono messi a posto, per esempio, i seguaci del Pisanello, col loro accamparsi in una trivialità fotografica quasi fiamminga; e lo psicologismo mondano, la sensuale mollezza del De Predis, del Boltraffio e degli altri ritrattisti milanesi, succeduti a Leonardo! Per contro, trovato un punto di modesta ma sicura efficienza, il Berenson rinnova brillantemente pittori anche di quarto o quint'ordine troppo malfamati: mettiamo un Pinturicchio, questo d'Annunzio della pittura della rinascenza, col suo perpetuo *bric à brac* d'orientalismo provinciale; Pinturicchio che ha tuttavia una virtù sincera di compositore spaziale, quando, sotto i vacui di lievi architetture, aperte su paesi percorsi da processioni variopinte, fa vibrare musicalmente la sua aria di primavera.

Il lettore sperimentato ha già sentito premere, nei pochi giudizî qui raccolti, una coscienza storica totale. Con abbondanza serrata, le resultanze d'un'analisi che sembra tecnica soltanto, sboccano infatti, in questi libri, in sintesi storiche complete. Anzichè eludere la valutazione complessiva, come accade agli « eccentrici » e ai decadenti, il Berenson, con le sue insistenze tecniche, la integra e garantisce. Chè se il mondo teologico medievale, con il Cavallini e con Giotto si trasforma nel mondo tutto umano della rinascenza, e lo studioso d'arte figurativa ha obbligo di realizzare cotesto trapasso nella interpretazione dei valori plastici, egli deve poi anche ritrovare, illuminato dalla sua ricerca, il significato generale. Il Berenson vi riesce stupendamente. Vi riesce per la sua arte prediletta: l'arte dei primi grandi toscani. Vi riesce per la tutto diversa arte di Siena. Come per la decadenza fiorentina, quando l'apprensione plastica non bastò più; e Michelangelo, nel suo sforzo per rompere gli schemi figurativi del rinascimento, finì per dare il giuoco plastico per sè stesso, in un modellato astratto e quasi amorfo, reciso da qualunque rapporto cinetico e lineare.

E, così egli accompagna l'arte italiana dell'estrema rinascenza a due punti d'arrivo principali: dove, come s'è detto, i valori plastici di Michelangelo si disperdono, non trovando più forma che li adegui: e dove gli effetti di luce e di atmosfera del Tintoretto e i movimenti delle sue figure colossali cercano invano un equilibrio, fuor del compromesso del disegno fiorentino, estraneo e nemico alla loro prevalente natura coloristica.

Ma nulla abbiamo riportato, in questo schema, di tante discussioni che dal caso specifico di qualche artista risalgono, nei libri del Berenson, a principii d'estetica generale: da Piero dei Franceschi, alla questione dell' Impersonalità nell'Arte; dal Mantegna, alla questione dell'Arcaismo e dell'Antico; dai Milanesi, alla questione del Grazioso; dal Correggio, al problema della Decadenza. Non solo. In confronti illuminanti, egli è stato il primo a mettere i grandi moderni accanto ai troppo indiscussi antichi. Ha combinato in un prodotto originale quant'è di meglio nella sensibilità convalescente di Walter Pater, nel rigore analitico di un Morelli, nel senso strutturale degli scritti d' Hildebrand e di Fiedler, nella curiosità, spesso acerba, dei critici post-impressionisti.

Che cosa ci vorrebbe a rilevare certi passeggeri appesantimenti di metodo empirico, che, tuttavia, non viziano per nulla i risultati? A noi preme piuttosto di affermare che nessuno studioso d'arte plastica, oggi, in Italia, nè crediamo fuori, possiede come il Berenson tanta vivacità mentale, dissimulata sotto uno scetticismo pieno di dottrina, acciajo in un fodero di velluto; tanta indipendenza di giudizio; un'esperienza tanto purgata e nello stesso tempo tanto vasta.

EMILIO CECCHI

GEORGE GROSZ. — PAUL KLEE.

Il sentimento che oggi si sia arrivati alla fine di un'evoluzione artistica si diffonde sempre più, e si giustifica nel fatto sintomatico di un generale abbassamento di livello, per cui l'arte decade a moda a manierismo e ad accademia. Le filiazioni espressionistiche si moltiplicano bensì, e rigogliosamente, però — alla stregua del giudizio odierno — non contano alcun ingegno decisivo. Il Dadaismo, affaccendato com'è a superare l'apporto dell'espressionismo astratto, non fa altro che sviluppare fino all'assurdo le tendenze distruttive dell'arte nuova. Due possibilità si delineano vagamente sull'orizzonte dell'avvenire: un nuovo naturalismo e un nuovo classicismo.

Volgendo lo sguardo indietro per riscontrare i resultati positivi dell'espressionismo tedesco, li troviamo non tanto nel campo della pittura quanto in quello dell'arte grafica. L'austriaco Kokoschka ed il tedesco settentrionale Nolde, che possiamo d'altronde annoverare fra i migliori pittori tedeschi, sono delle cime isolate. La nuova arte grafica tedesca invece ha un livello generico.

Attagliati ad un carattere peculiare e ad un'importanza ben definita sono invece due artisti, che non si possono classificare nè come pittori, nè come artisti grafici. Se qui li citiamo in un fiato, non è già che li vogliamo mettere in rapporto per il solo motivo esteriore che due esposizioni successive da Goltz a Monaco ci offrirono la possibilità di abbracciare con lo sguardo la loro opera, ma altresì per ragioni ben più profonde. Anzitutto: il raggio della loro arte porta lungi, oltre la periferia dell'espressionismo tedesco, tanto da poter forse affermare che essi, in genere, si siano piazzati fuori della categoria tradizionale dell'arte: e questo perchè essi, in qualità di creatori, meno degli altri si lasciano inceppare da prescrizioni artificiali. Nei riguardi di George Grosz e di Paul Klee non si può per nulla applicare il principio dell'« arte in sè ». Per ambedue, l'arte non è fine a se stesso, bensì soltanto un mezzo. Certo che si ci può accostare a loro anche dal lato puramente « estetico », ma questa via non ci porta a cogliere l'essenza della loro personalità. In Klee la creazione artistica diventa nozione mistica, in Grosz manifesto politico. Qui l'arte è raggiunta involontariamente, senza intenzione e premeditazione, così come ad esempio negli artisti religiosi del Medio Evo.

Cotesto allontanamento dai punti di vista, dell' « arte per l'arte », nonchè una predilezione per il disegno e l'acquarello, e infine una relazione produttiva con i mezzi d'espressione infantili costituiscono la loro somiglianza generica, in cui tuttavia preponderanno dei valori polarmente opposti. Accennando al loro contrasto fondamentale, diremo che il Grosz va considerato come uomo occidentale, il Klee

come uomo orientale. Il clima spirituale di George Grosz è determinato geograficamente dal binomio - Berlino - America, quello di Paul Klee del paese di Lao - Tse.

George Grosz è tedesco - Americano, berlinese di nascita e spartachiano d'opinione politica. Il suo materiale artistico: il Berlino degli anni di guerra e di rivoluzione. Quartieri desolati del suburbio, in cui la miseria proletaria si mostra senza veli e invereconda come il vizio ed il delitto. Le Orgie nefande dei « pescicani » nei caffè notturni, nelle sale da ballo e nei bordelli. La bestialità della Guardia di Noske aizzata contro il proletariato. Tutto ciò è veduto e rappresentato sotto l'angolo visuale di un « gamin » precoce, la cui anima sia avvelenata fin dalla fanciullezza da tutto ciò che di più bugiardo, abominevole, libidinoso, sanguinario, empio e snaturato s'annidi nelle viscere della metropoli e produca la putredine. Questa finzione visiva e rappresentativa offre a George Grosz delle possibilità tutt'affatto nuove per raggiungere un verismo satirico e caricaturale e, nel contempo, apparentemente « oggettivo », materiato di constatazioni e di registrazioni.

Senonchè, la visione di un'umanità putrescente non è per nulla mitigata nel suo orrore quando sembri che l'abbia evocata una mano infantile. Anzi, è soltanto il « pathos » dell'accusa e della profezia che si trasforma quasi involontariamente in atteggiamenti grotteschi.

Ognora il processo di putrefazione d'una società, di uno stato, di una civiltà formava il migliore « humus » per la satira e la caricatura. Giovenale e Petronio sorgono dalla decadenza dell'Impero Romano, la mano di Daumier è eletta a tracciare il menetekel del Terzo Impero, l'harakiri dell'imperialismo tedesco ed austriaco si specchia in smorfie grottesche negli scritti di Karl Kraus, nel romanzo « Il Suddito » di Heinrich Mann e sopratutto nei disegni, acquarelli e dipinti di George Grosz.

Mentre George Grosz si misura in lotta accanita col basso materialismo dell'epoca, il genio di Paul Klee si libra in serenità cosmica al di sopra delle cose appartenenti alla realtà. (Ancora una distinzione che merita di essere rilevata: George Grosz passa per il più appassionato danzatore di Fox - Trot di Berlino, Paul Klee è, come violinista, il più estatico interprete di Bach e di Händel).

Nell'arte di Paul Klee si ravvisa l'estremo affinamento del cosidetto « espressionismo astratto », le cui basi son state create dal Kandinsky. Paul Klee fu tra gli intimi del pittore russo e gli deve molti suggerimenti e una certa qual scioltezza. Però, mentre Kandinsky concentra la sua attività nel trasformare direttamente, senza ambagi naturalistici, gli elementi emotivi in forma ed in colore, il Klee imposta un problema ben differente e molto più complicato. Kandinsky diede comunque l'esempio radicale di un'arte introspettiva, animata e autonoma, che basta a se stessa e non ricorre, per farsi intendere, agli oggetti della natura.

Ma Kandinsky è pittore puro, pittore in senso eccessivo, che dà di piglio ai colori nella loro genuina materialità da tavolozza, che ricerca il tono forte, per così dire naturistico del colore e ne scopre il « pathos » drammatico. Oltre a ciò si tenga presente che Kandinsky è russo, e come tale un essere complicato ma poco differenziato. In tutti questi punti il Klee è precisamente l'opposto; egli non può fare a meno del mezzo grafico, combatte la materialità del colore, è liricamente intonato, e, a malgrado d'ogni suo avvicinamento al misticismo orientale, egli pur rimane figlio del secolo ventesimo occidentale, per cui la sua personalità si appresenta in sommo grado differenziata.

Il campo artistico di Kandinsky è relativamente ristretto, (per quanto in questo caso si possa ancora parlare d'una materia artistica): il giardino della sua anima passionale Il campo artistico del Klee abbraccia l'infinito: mondi morti, presenti e futuri, la vita nel fondo del mare e sugli astri.

Quale particolare virtù gli apre l'adito a tale una immensità, in cui le cose visibili e terrene diventano nullezze insussistenti? Certo egli ha scoperto in sè quella facoltà a cui si riferiscono i mistici di tutti i tempi e d'ogni paese: Lao Tse la chiama il « Tao », e il Maestro Ekhart « la scintilla ».

Riportiamo in chiusa le magnifiche parole con le quali il Klee intende a parlare di sè stesso:

« Nel di qua non mi si può affatto cogliere e capire. Poichè la mia dimora si trova, ugualmente, presso i morti e tra i non-nati. Un po' più prossimo mi trovo al cuore della creazione. Giammai però abbastanza vicino.

« Emano calore? Gelo? Ciò non cade nemmeno in discorso di là d'ogni ardore. Quanto più lontano mi trovo, tanto più sono pio. Nel di qua, alle volte, un po' malignatore. Ecco le sfumature d'una stessa sostanza. I pretacci non sono abbastanza devoti per vederla. Ed essi prendono un pò di collera, gli scribi. »

LEOPOLD ZAHN.

ALEXEI DI JAWLENSKY

Nel 1896 emigrarono 4 alunni dall'accademia imperiale di Pietrogrado per stabilirsi a Monaco, e con loro un ufficiale nobile il quale aveva lasciato la sciabola per il pennello: era il capitano Alexei di Iawlensky, nato a Mosca nel 1864.

Un solo artista russo, il Rjepine, l'aveva profondamente colpito mentre la scienza spacciata dall'accademia gli era parsa di poco significato. In Germania vide le opere di Cézanne, van Gogh, e

non per ultime quelle di Matisse, dal cui esempio si rese conto delle aspirazioni artistiche contemporanee. La sua razza e la sua personalità reclamavano da lui un linguaggio indipendente, onde lo vediamo per anni ed anni faticosamente applicarsi per raggiungerlo. Egli fondò insieme ad alcuni amici russi, italiani, francesi e tedeschi la « Neue Künstlervereinigung » di Monaco nel 1909: ritrovo di tutte le potenzialità artistiche radicali dell'Europa. La guerra lo costrinse a ritirarsi in Svizzera, dove rimase per 6 anni. Il suo nome era in pericolo d'essere dimenticato quando, nell'estate del 1920, egli fece ritorno al suo studio di Monaco per preparare una tournée di esposizioni nelle città tedesche.

Nel mese d'Agosto egli espose le opere sue nella Galleria Goltz, l'ordine delle quali era concepito in modo da indurre il pubblico a seguire cronologicamente il corso del suo sviluppo artistico. La sua si divide in due gruppi: il primo comprende i lavori dal 1909 al 15 ed il secondo quelli degli anni seguenti.

Iawlensky esordisce come pittore di nature morte e di paesaggi, dove addimostra un'attitudine speciale pel colore: pel colore puro d'effetto sensualistico. Questa passionalità coloristica raggiunge il suo apice in una serie di teste, dall'anno 1911 al 13. Un rosso, un giallo, un verde, portati al massimo d'intensità, salgono con note orchestrali dall'imo d'un anima barbara, rilevando l'animalità delle forze elementari. Un primitivismo di forme derivato dall'arcaismo orientale s'appalesa nelle monumentali maschere, che agghiacciano le passionalità più vitali, spaventando l'Europeo del West.

La trasformazione verificatasi nelle sue « variazioni » dipinte durante la guerra è tale da suscitare la meraviglia dei suoi amici tedeschi. Non primitivismo ma astrazione cosciente. Una volontà tendente alla forma pura ed al colore puro che respinge il naturalismo, onde il mezzo espressivo si emancipa. Nelle teste che sono variazioni d'un « tipo Christo » sbarbato, il colore, come punto di partenza, è l'unico mezzo formale, il quale, abbandonata la sua originale robustezza, si raccoglie su piani impalpabili, come tenera caliggine di avvenimenti spirituali. Il panegirico delle forze elementari terrestri-animalesche si è trasformato in lirica trasognata e trascendentale.

A prima vista si potrebbe credere che Iawlensky, nella sua fase ultima, si sia scostato dalla sua origine russa. Invece la sua evoluzione è tipica, se possiamo credere alle indicazioni forniteci da un libro sull'arte russa pubblicato in tedesco (K. Umansky: « Neue Kunst in Russland ») dove siamo informati circa una serie di direttive artistiche sviluppatesi parallelamente, come p. es. il « Suprematismo » e l'Imagismo, propugnanti l'Espressionismo « assoluto », che sarebbe l'Espressionismo senza soggetto portato alle sue conseguenze estreme. Kasimir Malewich parla del « punto negativo » dell'arte, inteso come la rinuncia quasi totale d'ogni mezzo espressivo (forma, colore, ecc.). Il quale artista aveva l'audacia di dipingere un quadro bianco in bianco. Simili tentativi nichilistici minacciano di condurre l'arte ad absurdum, ma sono, d'altra parte, la riprova più viva dell'intensità della volontà russa aspirante all'astrazione, alla quale sono dovute le opere pure ed audaci di Kandinsky e di Iawlensky.

LEOPOLD ZAHN

JACQUES LIPCHITZ (1)

. . . . . .

Le regole immemorabili della scultura non hanno potuto per molto tempo contenere la personalità di Lipchitz. Si può dire, senza tuttavia voler giudicare dell'avvenire in modo decisivo, che egli fu, se non il primo, essendo superfluo quanto pericoloso voler stabilire tale avvenimento, certamente uno dei primi, a voler fare della scultura, sin dal principio del XX secolo, cosa *ben diversa* di un nuovo vocabolario di una lingua morta.

Gli appetiti sensuali, più esigenti delle necessità intellettuali, hanno permesso alla scienza di allargare rapidamente il campo delle sue investigazioni. D'uopo era che gli artisti ne seguissero l'esempio; per cui, dopo essersi fatto lungamente amministrare, Jacques Lipchitz sentì a sua volta il bisogno di diventare legislatore: necessità e non volontà.

Lo scienziato che inventa un ipotesi non si lascia mai sedurre dalle leggi o dalle ipotesi che lo hanno preceduto. Lipchitz contempla unicamente nello specchio del suo cuore gli oggetti sui quali si è fissata l'attenzione della sua fantasia. Un professore di filosofia ammoniva continuamente i suoi alunni: « venite ad imparare più che potete — poi, uscendo, dimenticate pure ogni cosa, anzi ve lo consiglio ». Così Jacques Lipchitz; il quale, dopo essere riuscito un brillante allievo, ben presto vide nell'arte qualcosa più che un pretesto per esercizi scolastici. Rifiutando, come incapaci a commuoverlo, le impotenti regole della scultura tradizionale, che possedeva fin troppo, egli risalì il corso della « ragione », ma epurandola dai parassiti che la invadevano. L'uomo che pensa troppo finisce per desiderare la vita vegetativa. A forza di ragionare scolasticamente, Lipchitz si vide minacciato dal dubbio. Fortunatamente verso l'età dei venti anni, vennero in suo soccorso alcune qualità femminili del suo carattere, le quali gli permisero di liberare dalla tortura del ragionamento una natura ch'egli amava tanto. Ma lungi dal pericolo di mangiarsi le zampe senza accorgesene, come il favoloso animale di cui ci

(1) *I frammenti critici di Maurice Raynal, che qui riproduciamo, sono estratti dalla monografia su Jacques Lipchitz, recentemente pubblicata da « Action » - Paris.*

parla Ctésias, Lipchitz non concesse mai alla sua ragione il piacere di rodergli il cuore; per cui una sensibilità spontanea gli fece capire che lo scultore poteva essere un secondo Fetone, un secondo Lucifero, e la scultura non altra cosa che l'arte di guidare e disciplinare la stessa Luce.

. . . . . .

Non si tratta dunque di uno studio, ma d'una specie di inno alla Luce, e della esaltazione delle sue qualità. Per Lipchitz la Luce crea gli oggetti. Bisogna filarla intorno allo spazio come il musicista fila i suoni intorno al tempo; è la luce per la luce. Le prime opere di Lipchitz sono una specie di fuga ove egli si studia di precisare il valore di tutte le risorse che l'amore della sua arte gli mette a disposizione. Nel suo eterno motivo, la luce subisce le variazioni di cui lo scultore canalizza, dirige o abbandona il corso, volta a volta. Fontane luminose della sua sensibilità, le prime pietre di Jacques Lipchitz non sono che rifrazioni, difrazioni, interferenze, raggi paralleli, incidentali o riflessi, che formano i soggetti e le variazioni. Poi, sugli spigoli, sulle superfici, negli incavi come nei rilievi, lisci o grezzi che sieno, l'artista modula quella qualità della luce che si potrebbe definire con il vecchio Amyot « la colorazione dell'ombra ». Infine s'avverte sin dai suoi primi saggi, la parte preponderante che Jacques Lipchitz assegna all'elemento primo, che considera come il fine della sua arte; onde, con la potenza stessa con cui dirige le piante e tutti gli esseri, la Luce, per Lipchitz, dirige tutte le forme.

È in grazia dei suoi primi studi che Jacques Lipchitz è arrivato, senza ricerche e induzioni penose, a potersi esprimere in un linguaggio nuovo. Nuove espressioni si sono formulate, scaturite semplicemente dai mezzi estremamente semplici che la sua ispirazione perfeziona. Dopo aver guardato la Luce senza timore d'esserne offeso, dopo avere rapito il suo segreto ed applicato i suoi mezzi espressivi, come si prova un istrumento o un arnese, Jacques Lipchitz cominciò a contemplare l'umanità e il suo teatro. Da sperimentalista egli diviene, per usare un termine forse volgare ma difficilmente sostituibile, realizzatore, onde la Luce che egli rapì non è per lui ormai altro che una materia che può sfruttare secondo il suo desiderio e la sua necessità.

Gli elementi che costituiscono la bellezza non si rivelano solamente a coloro che se ne impossessano, ma anche a coloro che ad essi sanno abbandonarsi. Lipchitz si spoglia naturalmente di se stesso per trovarsi in grado di afferrarli nella sua purezza. Difficile ad ottenere sono i risultati, poichè si tratta qui d'uno spostamento d'individualità senza rapporto con le esigenze della vita normale. Si dice che Dedalo aveva costruito delle statue automatiche che fuggivano allorchè si tentava di toccarle. Ma Jacques Lipchitz ignora l'antica nozione che vuol fare dell'arte una manifestazione ordinaria della vita, poichè non è di quelli che hanno tentato di fuggire la *Caverna*.

. . . . . .

Grazie a Jacques Lipchitz, il XX secolo vedrà, fra le altre cose meravigliose, la nascita di una scultura completamente rinnovellata, seguendo il bisogno d'emancipazione dell'arte presente; e prima della replica dittatoriale degli speculatori, che seguirà certamente, l'opera di Lipchitz avrà il tempo di fecondare nella maniera più luminosa la sensibilità libera e individuale degli uomini. E prima che gli Dei da lui scoperti non sieno usati al profitto di un ideale che, come tutti gli ideali, finirà per diventare sospetto in misusa che invecchierà, essi sveglieranno nel cuore di ogni uomo che avrà sentito la necessita di sacrificare alla potenza della loro bellezza, il desiderio e il bisogno di amarli prima di averli serviti.

MAURICE RAYNAL

BENEDETTO CROCE E LA MONUMENTOMANIA ITALIANA

Non è compito del presente scritto parlar di proposito della politica artistica del ministro Croce se non per quel tanto che ci occorre per dimostrare che non è affatto ansietà futile e indecorosa l'allarme nostro. Fino a ieri si poteva ancora essere perplessi sulle direttive che il Croce avrebbe impresso alla sua politica artistica, ancorchè si sapesse che egli non era affatto ignaro delle cose che alla vita pratica dell'arte hanno riferimento, e non fosse soltanto un puro teorico — come tutto dì credono i giovincelli dell'avanguardismo. Oggi però chiunque abbia qualche dimestichezza coi problemi che agitano gli artisti nella loro azione pratica, potrà affermare che la nostra fede su Benedetto Croce non era poggiata su di un'idea feticistica, sul vuoto d'una inconsiderata ammirazione, bensì sulla conoscenza delle sue facoltà fattive. Ogni tentativo fatto per epurare l'ambiente artistico nazionale ci avrà sempre consenzienti, perciò ci perdoneranno i nostri amici anticrociani, se con ingenua franchezza dichiariamo il nostro compiacimento per la nomina del Croce a ministro della Pubblica Istruzione, e la nostra ammirazione per l'azione da esso intrapresa con l'ultima sua circolare contro la monumentomania fiorita in questi ultimi tempi, in nome dei morti di guerra. Lasciateci questa consolazione, o amici, chè ciò ci dà gioia e nuovo respiro, fra tanto fumo di insincerità parolaia e di rettorica estetico — patriottarda, mosso ai fini di un maggior guadagno e comodo particolare.

Anche in cotesta circolare la natura dell'uomo si fa sentire in tutta la sua dirittura morale e intellettuale. La schiettezza delle parole ci dice subito l'intervento di una volontà precisa.

Udite: « Fra i monumenti già eretti e tra quelli in progetto ve ne sono dei *pessimi;* e se si dovesse continuare nelle attuali condizioni non tarderemmo a vedere i luoghi santi della nostra guerra invasi da inopportune deturpazioni ».

Ma quali sono i rimedi per gli uomini del ministero, vale a dire, quali sono i provvedimenti presi da Sua Eccellenza Rosadi? Qui sta il punto. « Ad evitare che le deturpazioni continuino in contrasto con le ragioni dell'arte e con la finalità storica e morale che si vuole attuare si interessano i prefetti, perchè invitino le Autorità comunali a non permettere la erezione in luoghi pubblici di monumenti commemorativi dei fatti e dei caduti di guerra, prima che i relativi progetti abbiano ottenuto il nulla osta della competente Sovrintendenza ai monumenti ». A dir la verità è poco; e bene a ragione l' Oietti invocava qualche sanzione più efficace — se l'intenzione del ministro è veramente d'impedire un male e non soltanto quella di darci ad intendere che lo vuole impedire.

Infatti, malgrado la circolare surricordata, il mal seme feconda e il buono isterilisce; anzi la piaga delle brutture scultoriche e architettoniche dilagherà vieppiù, se Minerva non interverrà con mezzi più energici di quelli finora usati. Se non si porranno seri ripari al pessimo vizio monumentatorio pro-bellico chissà dove andremo a finire. Alla vista di tanti fantocci di marmo e di bronzo di già le nostre ciglia battono di sgomento. Quello che si è fatto dal 1870 al 1914 è niente in paragone. Di grandi miracoli avranno da compiersi prima che ritorni il buon senso antico. Non è certamente col riconoscere nelle circolari ministeriali « pessimi » molti dei monumenti eretti o in via di esserlo che si correggono le cose. Occorrono leggi tassative e controlli spietati di esperti ed onesti uomini per riuscire veramente a sanare la piaga dell'attuale monumentomania celebratoria. Più che ai piccoli spropositi pseudo artistici e alle piccole ruberie delle minuscole sette, bisogna tener d'occhio i grossi spropositi e le grosse ruberie.

Dico del Sabba che si è iniziato col Concorso Nazionale del Monumento al Fante da erigersi sul S. Michele: e che sarà certamente la più grossa bestialità e canagliata del tempo nostro, vera e propria turlupinatura giuocata alla credulità minchiona del Popolo italiano, se non si manderà presto a catafascio ogni cosa. Su ciò niente sappiamo quale sia il pensiero del Ministro Croce, e quali siano i propositi dell'on. Rosadi, ma il fatto che l'on. Rosadi volle venire ad inaugurare tale fiera milanese ci mette non poco in sospetto circa le intenzioni della Minerva. Intervenga subito il Croce con un atto di giusta autorità e butti a mare ogni cosa. Non abbia timore di avere contro di sè le solite cricche e camarille pseudo artistiche. Avrà con sè la grande maggioranza degli italiani, e più ancora il suo energico atto verrà poscia ricordato dalla storia con lode.

Senza questo ardimento non si potrà mai realizzare una verace epurazione e assestamento dello spirito italiano. Si sa che i farabutti, sempre pronti ad armeggiare imbrogli sopra imbrogli, troveranno sempre degli ingenui pronti ad applaudirli, quando cianciano di Patria e di morti.

Occorre, On. Croce, tagliare loro le unghie e le mani!

Ora, considerando i tempi difficili in cui viviamo, se siamo disposti a non cedere la nostra libertà e spregiudicatezza di giudizio, siamo altresì pronti a sostenere l'uomo che oggi dirige la politica artistica e colturale in Italia. Ma più del nostro sostegno importano le testimonianze e le adesioni fattive di tutti coloro che sono direttamente interessati a combattere l'affarismo artistico dei falsi scultori e dei falsi architetti, che, come si sa, furono sempre i bubboni purulenti della moderna arte italiana.

Circa poi la questione sollevata in questi giorni da Ugo Ojetti e cioè dell'arbitrarietà dell'attribuzione alla Sovrintendenza ai Monumenti (la legge di tutela monumentale del 20 giugno 1909 non contempla i monumenti di nuova costruzione) è cosa secondaria; bastano due parolette di decreto e tutto è a posto. Quello che invece importa piuttosto è di togliere alla Sovrintendenza — conosciamo le vecchie maschere — e all'autorità militare ogni potere e ingerenza in simile materia. Va infatti ricordato che la maggior parte di questi monumenti, stele, obelischi ecc., sono stati o stanno per essere alzati dall'autorità militare, anzi dal Genio militare (Ojetti — Corriere della Sera, 29 settembre u. s.), il quale nella Venezia Giulia mesi fa dichiarava pubblicamente di preferire pei progetti, quegli architetti e ingegneri che avevano durante la guerra servito in quest'arma. Così gli imboscati del Genio militare avranno anche ora il privilegio sopra i minchioni che, fantaccini o ufficiali, per mesi e mesi marciarono nelle trincee.

Possa, dunque, Benedetto Croce, d'accordo o contro la volontà del Sottosegretario delle Belle Arti, mettere un freno sul serio alle innumerevoli porcherie che in nome dei morti si va perpetrando spudoratamente, e spezzare finalmente l'ordito infame della retribuita rettorica guerraiola.

CARLO CARRÀ

1508328 P

Gerente responsabile: VINCENZO MARUCCI

Roma — Stabilimento Tipografico Riccardo Garroni, Piazza Mignanelli, 26 — Roma